Premessa

La formazione musicale di Antonio Cifra (1585-1629) e la sua attività artistica hanno luogo prevalentemente tra gli ultimi anni del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, in un periodo dunque in cui il panorama musicale italiano è animato da una vitalità e da una creatività tali da fare assumere alla Penisola un ruolo centrale nello scenario europeo. In questi anni si colgono i frutti delle sperimentazioni e delle ricerche del secolo precedente, che portano alla nascita di alcune novità rivoluzionarie - quali la tecnica del basso continuo, la monodia accompagnata, l'opera in musica, tanto per citare le principali - che gradualmente permeano e trasformano anche forme musicali preesistenti. Le numerose istituzioni ecclesiastiche e le corti che disseminano la Penisola, con le annesse cappelle musicali, sono i principali centri di promozione artistico - culturale e della produzione musicale di questo periodo. Se in questo contesto emergono, per la loro personalità, per l'originalità e genialità delle proposte, alcune figure di rilievo – pensiamo per esempio a Claudio Monteverdi, soprattutto nell'ambito della produzione vocale profana o a Girolamo Frescobaldi, per la musica strumentale – tuttavia è ampia la schiera dei compositori che crea le premesse e/o contribuisce allo sviluppo di tali innovazioni. Come è naturale, l'attenzione dei musicologi e degli storici della musica si concentra soprattutto sulle figure di maggior rilievo, dalle cui opere si ricavano le coordinate della nuova espressività, ma lo studio degli autori cosiddetti 'minori' è ugualmente importante, sia per comprendere il contesto in cui certe innovazioni maturano e per valutarne il grado di ricezione e di diffusione, sia per ricostruire, da un punto di vista storico-musicale, gli ambienti, la vita musicale di un determinato periodo nonché l'importanza e l'evoluzione di alcuni generi musicali.

Con il presente lavoro su Antonio Cifra si vuole contribuire a riportare l'attenzione su un autore molto apprezzato dai suoi contemporanei, conteso dalle principali istituzioni ecclesiastiche del suo tempo, considerato uno dei migliori allievi dei fratelli Nanino nonché esponente di rilievo della Scuola Romana. Della sua vasta produzione, fino a oggi sono state oggetto di edizione moderna solo il primo e il secondo libro dei *Ricercari e canzoni francesi* (Roma 1619)[1] - le uniche due raccolte di musica strumentale di Cifra - e *Il primo libro dei madrigali a V voci* (Roma 1605).[2] L'analisi dei madrigali del IV libro ci restituisce una scrittura rispettosa delle regole del contrappunto coevo e un impianto ancora prevalentemente polifonico; tuttavia il compositore rivela una notevole varietà nell'organizzazione dei piani sonori, operando frequentemente, nel gioco imitativo, una riduzione delle voci, ora reale - attraverso bicinia o tricinia - ora parziale, attraverso raggruppamenti delle parti in dialogo a due a due, in omoritmia. In linea con quanto evidenziato a suo tempo da Donatella Gnani[3] relativamente al *Primo libro dei madrigali a V voci* dello stesso autore, anche nel presente volume lo scavo interpretativo, il rispetto della musicalità e del ritmo del testo, l'intonazione plasmata sulla forma del componimento poetico, rivelano una stretta vicinanza della scrittura di Cifra alla cosiddetta *seconda prattica* teorizzata da Claudio Monteverdi. Con l'edizione critica del quarto libro dei *Madrigali a cinque voci* (Roma 1617) si aggiunge un piccolo tassello al quadro dello stile di quest'autore in ambito profano, che ci si augura possa essere completato con l'edizione critica dei libri di madrigali rimasti ancora inesplorati.

[1] ANTONIO CIFRA, *Ricercari e Canzoni francesi* (1619), a c. di F. Luisi e G. Rostirolla, Arno Volk, Köln 1981.

[2] ANTONIO CIFRA, *Il primo libro de madrigali a V voci*, a c. di Donatella Gnani, Armelin, Padova 2010. La pubblicazione è il frutto del lavoro condotto per la tesi di laurea in Lettere, percorso storico-musicale, della curatrice, nell'ateneo di Pisa.

[3] ANTONIO CIFRA, *Il primo libro*, op. cit.

1. ANTONIO CIFRA
(1584– 1629)

1.1 Scheda biografica

Antonio Cifra nasce a Bassiano,[1] nella diocesi di Terracina, da Costanzo e Claudia, presumibilmente intorno al 1584.[2] Alla morte del padre, la madre lo affida allo zio Alessandro, sacerdote e corista in S. Maria in via Lata a Roma e cappellano, a periodi alterni, della Cappella Giulia in S. Pietro; questi, il 27 giugno 1594, ottiene l'ammissione del nipote tra i *pueri cantus* della cappella musicale di San Luigi dei francesi.

Nella prestigiosa istituzione romana, Antonio studia contrappunto con Giovanni Bernardino Nanino - maestro di cappella in S. Luigi - grammatica con Giovanni Michelin e scrittura con Ottavio Daria. È probabile che sia stato 'scolaro' anche di Giovanni Maria Nanino[3] (fratello maggiore di Giovanni Bernardino), all'epoca cantore nella stessa cappella. Tra i suoi compagni di studi troviamo alcuni dei nomi di spicco della Scuola Romana, tra cui Gregorio Allegri e il fratello Domenico.

Nel gennaio del 1597, dopo aver lasciato San Luigi dei francesi, entra a far parte dei soprani della Cappella Giulia in San Pietro, incarico per il

[1] ERNESTO SANTANGELI, *Brevi cenni storici riguardanti l'antico castello di Bassiano, del quale si accenna puranco l'attuale condizione*, Tipografia delle scienze, Roma 1850, ristampata dalla tipolitografia Giammaroli di Frascati nel luglio 1995, a c. di Luigi Zaccheo; *Cantori, maestri, organisti della cappella di Loreto nei sec. XVIII – XIX: note d'archivio*, a c. di Floriano Grimaldi, Loreto, Camerino, 1982, p. 25.

[2] Tale data si ricava dall'atto di morte, conservato nei libri della S. Casa di Loreto in cui si legge che al momento del decesso, avvenuto il 2 ottobre 1629, Cifra aveva 45 anni: vedi ALBERTO CAMETTI, *La scuola dei "pueri cantores" di S. Luigi dei Francesi in Roma ed i suoi principali allievi*, «Rivista Musicale Italiana», (1915), fasc. 3 e 4, p. 38.

[3] Si evince dalla lettera di Liberati a Persapegi in cui leggiamo: «E da ambedue questi Nanini, tra i molti scolari che ne derivarono, i più favoriti e famosi furono Antonio Cifra, huomo di gran talento […]», cit. in ANTIMO LIBERATI, *Lettera scritta dal signor Antino Liberati in risposta ad una del signor Ovidio Persapegi* […], Mascardi, Roma 1685, p. 25.

quale viene remunerato, mentre a San Luigi gli veniva assicurato solo il mantenimento.

Nell'aprile del 1598, all'età di quattordici anni, lascia la Cappella Giulia, presumibilmente a causa della muta della voce e fino al 1605 non abbiamo più alcuna notizia circa la sua formazione o incarichi da lui ricoperti. Si può ipotizzare tuttavia che risalgano a questi anni i suoi studi con il famoso cantore pontificio, il padre filippino Girolamo Rosini di Perugia, di cui, nella lettera dedicatoria dei suoi *Motecta et Psalmi Octonis vocibus*, Cifra afferma di essere stato allievo.

Nel 1601 - ancora diciassettenne – dà alle stampe la sua prima raccolta di composizioni sacre: il *Primo libro di Salmi per li Vesperi a 4 voci*. È solo l'inizio di una cospicua produzione musicale, che si compone di almeno una trentina di collezioni a stampa di genere sacro (messe, mottetti, salmi, litanie, antifone), di undici profane e di due libri di musica strumentale, a cui vanno aggiunte numerose composizioni singole contenute all'interno di edizioni antologiche di musica sacra e più di centosettanta composizioni liturgiche manoscritte.

A ventun anni (nel 1605) pubblica la prima raccolta di composizioni profane: il *Primo libro dei madrigali a V voci*. Dal testo della lettera dedicatoria, indirizzata al cardinale Ascanio Colonna - all'epoca Arciprete della basilica lateranense - possiamo supporre che Cifra fosse sotto la sua protezione, o che sperasse di ottenere un posto al suo servizio.

Alla data del primo gennaio 1608 risulterebbe essere maestro di Cappella del Seminario Romano, poiché questo è il titolo con cui si presenta nel frontespizio del suo *Secondo libro dei madrigali a cinque*

voci,[4] ma dai documenti esistenti non è possibile stabilire con certezza gli estremi cronologici dell'incarico.[5]

Successivamente, in una data collocabile tra maggio e giugno del 1608,[6] è nominato *Musicae moderator*e presumibilmente anche organista del Collegio Germanico; infatti in una lettera del 14 giugno 1608 Bernardino Castorio - direttore dell'istituzione - afferma che era impossibile diventare maestro di Cappella del Collegio senza esserne anche organista.[7] Le fonti non aiutano a chiarire in quale data accada, ma nel 1609, probabilmente dopo la fine di maggio, Cifra viene licenziato. Da quanto si legge in un memoriale di Castorio (datato 22 gennaio 2011) le cause sarebbero da addursi a una condotta immorale - «le male prattiche con le donne» - e a uno scarso impegno dimostrato nell'attività didattica.[8]

---

[4]EMIL VOGEL – ALFRED EINSTEIN – FRANCOIS LESURE – CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Staderini, Pomezia [1977], vol. I, pp. 378-381, p. 378.

[5]Casimiri - RAFFAELE CASIMIRI, *Disciplinae musicae e Maestri di cappella dopo il Concilio di Trento nei maggiori istituti ecclesiastici di Roma*, «Note d'archivio», XII (1935), XIX (1942), p. 79 - afferma di non aver trovato nessun documento che attesti le date esatte di soggiorno di Cifra al Seminario Romano, ma, sulla base delle date di permanenza di altri maestri negli anni successivi, ipotizza che il Nostro abbia ricoperto tale magistero tra il 1605 e il 1606; dobbiamo supporre che non ricoprisse ancora questo ruolo il primo ottobre del 1605, data della lettera dedicatoria del *Primo libro di madrigali a V voci*, poiché nel frontespizio del volume non vi è alcun accenno a tale mansione. Rostirolla e Luisi - ANTONIO CIFRA, *Ricercari e Canzoni francesi* (1619), a c. di F. Luisi e G. Rostirolla, Arno Volk, Köln 1981, p. IX - affermano che sicuramente l'incarico di Cifra presso il Seminario non andò oltre i primi mesi del 1606, poiché in quel periodo sembra fosse già subentrato in tale veste Agostino Agazzari. L'affermazione di Luisi e Rostirolla sarebbe dunque in contraddizione con quanto si ricava dal frontespizio del secondo libro di madrigali di Cifra (la cui lettera dedicatoria è del primo gennaio 1608), in cui l'autore si definisce appunto «Maestro di cappella del Seminario Romano», oppure bisogna supporre che Cifra abbia lavorato nell'istituto in due momenti non contigui.

[6]Sappiamo che subentra al Catalani, in carica fino all'8 maggio 1608 (ANTONIO CIFRA, *Il primo libro de madrigali a V voci*, a c. di Donatella Gnani, Armelin, Padova 2010, p. 11) e che il 28 luglio dello stesso anno il suo nome compare nel contratto di ammissione nella *Schola cantorum* del Collegio del soprano Giacomo Luna (CIFRA, *Ricercari e Canzoni francesi*, p. IX). Il Culley (THOMAS D. CULLEY, *Jesuits and Music: I. A study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Europe*, Jesuits Historical Institute, Roma – St. Louis 1970, pp. 118-119) ipotizza che Cifra fosse in carica dal 14 giugno, data dalla quale Bernardino Castorio, rettore del Collegio, in una lettera del 19 luglio 1608 a Giovanni Girolamo Sopranis, afferma di avere un nuovo maestro di cappella e organista.

[7]La lettera, indirizzata a Giovanni Girolamo Sopranis, è riportata in CULLEY, *Jesuits and Music*, p. 119.

[8] CULLEY, *Jesuits and Music*, pp. 96, 120, 343.

Nello stesso anno rimane vacante, a causa della morte di Stefano Fabri *senior*, la direzione della cappella della Santa Casa di Loreto. Il 28 ottobre, grazie anche all'interessamento del vescovo di Loreto e Recanati, monsignor Rutilio Benzoni, Cifra riesce a ottenere la prestigiosa carica nonostante il gran numero di candidati.[9] Nel 1619, come testimoniano gli atti del tribunale della Santa Casa, si sposa con Brigida, figlia di Agostino Ferrari.

Questo primo periodo lauretano, che va fino al 1622, si caratterizza per una grandissima produttività: in 12 anni pubblica 16 opere sacre e 8 profane. È sicuramente stimolante in tal senso la compresenza a Loreto di Pietro Pace, organista della Santa Casa, compositore, anch'egli, estremamente prolifico. Se la produzione liturgica del primo si inserisce nel solco della tradizione palestriniana, le composizioni di Pace sono espressione piuttosto delle nuove tendenze verso lo stile monodico e strumentale. Grazie alla presenza dei due, agli inizi del XVII secolo, la Santa Casa si connota per una particolare vitalità musicale; infatti, aldilà delle composizione create da Cifra per la Basilica, entrambi i maestri, su sollecitazione della Congregazione della Compagnia del Gesù, animavano anche l'attività dell'annesso oratorio - a imitazione di quanto accadeva a Roma, negli Oratori filippini - con un'intensa produzione di musica spirituale.[10]

Il 28 febbraio 1622 Cifra lascia la Santa Casa. Non tutta gli storici concordano, ma è probabile che sia da collocare in questo periodo il suo presunto viaggio presso l'Arciduca Carlo d'Austria, fratello dell'Imperatore

[9]Ne veniamo a conoscenza dalle parole dello stesso Cifra nella lettera dedicatoria dei *Vespera et Motecta octonis vocibus decantata, cum basso ad organum* a Benzoni: «Quod spiro, quod placeo, si placeo tuum est. Nimirum, permulti cum adessent Competitores Musica in artes praestantes, quique commissum sibi onus valerent sua virtute egregie sane quam sustinere, ad me animum convertisti, atque eflecisti, ut Roma huc evocatus caeteris anteferrer. Glorior quidem, et gloriabor, dum vivam quod augustissima in aede Lauretana Musicae sim praefectus» (GIOVANNI TEBALDINI, *L'Archivio musicale della cappella lauretana, catalogo storico-critico illustrato*, Santa Casa, Loreto 1921,p. 96).

[10]TEBALDINI, *L'Archivio musicale*, p. 101.

Ferdinando II, dove potrebbe aver ricoperto il ruolo di Direttore della Cappella di corte.[11]

Di certo sappiamo che tra il 1622 e il 1625 è Maestro di Cappella in San Giovanni in Laterano, lo confermano le lettere dedicatorie delle composizioni di quegli anni - [12] nelle quali il suo nome appare associato a tale titolo - e alcuni documenti che testimoniano la sua attività a Roma almeno fino alla fine di gennaio del 1626.

Il 23 giugno del 1626 riprende servizio presso la Santa Casa, dove da tempo si sperava in un suo ritorno, ma tre anni dopo, nel 1629, non sopravvive a un'epidemia diffusasi nella zona e si spegne il 2 ottobre.

Fra le attestazioni di stima e di rammarico per la sua scomparsa, che fanno seguito alla sua morte, riportiamo quella del governatore di Loreto, monsignor Tiberio Cenci - vescovo di Jesi e futuro cardinale - che in una lettera al suo luogotenente scrive:

> Ho sentita con profondo dispiacere la morte del Cifra per le qualità eminenti di lui nella professione per le quali codesta Chiesa restava ben servita, et anco per la particolare affettione che gli portavo. Piaccia a Dio che gli succeda persona che ci faccia sentir manco danno che sia possibile della perdita fatta. […]

Ancora dieci anni dopo la sua scomparsa si avverte l'esigenza di onorarne la memoria, con la riedizione, da parte dell'editore Antonio

[11]Che Cifra sia stato Maestro di Cappella alla corte dell'Arciduca d'Austria lo afferma per primo Liberati - LIBERATI, *Lettera scritta dal signor Antino Liberati*,p. 25). Federhorfer - HELMUT FEDERHORFER, *Antonio Cifra (1584 – 1629) und die Hofkapelle von Wrzherzog Karl Joseph (1590 – 1624)* in Neisse/Schlesien, «Die Musikforschung», vol. 43, 1990, pp. 352-356 - il quale adduce, a conferma della notizia del Liberati, un inventario delle proprietà di Carlo d'Asburgo - redatto poco dopo la sua morte (avvenuta nel 1624) - contenente anche l'elenco delle composizioni e degli strumenti presenti nella Cappella dell'Arciduca. In quel documento si menziona un precedente inventario redatto da Cifra, che si presume non potesse averlo realizzato se non in qualità di direttore della Cappella. Del resto non avrebbe avuto senso per lui lasciare la Santa Casa per andare ad assumere un incarico di minore prestigio di quello appena ricoperto.

[12] Come la lettera del *Sesto libro dei madrigali*, datata 30 novembre 1622 e quella dell'edizione degli *Scherzi et arie*, del 22 aprile 1623.

Poggioli, di circa duecento opere sacre (con l'aggiunta di alcune inedite, corrette); nella lettera «al lettore», posta in prefazione, si legge:

> […] Le spesse richieste, che si sono fatte, di vedersi con l'opera rinovata la memoria di così illustre Compositore, mostrano à bastanza, quanta gloria egli per l'addietro si habbia acquistato, e quanta se ne prometta per l'avvenire. […][13]

Ritratto di Antonio Cifra all'età di 45 anni.[14]

---

[13] Cifra, *Ricercari e Canzoni francesi*, op. cit. p. XV.

[14] L'immagine compare sul frontespizio di una raccolta antologica di mottetti pubblicata nel 1638 (Roma, Biblioteca Apostolica, Fondo Casimiri).

1.2 Storia della critica

La lettera che Antimo Liberati scrive a Ovidio Persapegi nel 1685[15] è, tra i documenti che riportano notizie sulla biografia di Antonio Cifra, uno dei più antichi a essere pubblicati. È un documento di carattere privato, il cui oggetto non investe direttamente la vita di Cifra, egli infatti vi viene nominato solo in quanto allievo dei Nanino. Questa notizia, già di per sé molto importante, è qui corredata da una breve serie di commenti che ci informano sulla considerazione di cui Cifra godeva ancora qualche decennio dopo la sua morte:

> E da ambedue questi Nanini, tra i molti scolari che ne derivarono, i più favoriti e famosi furono Antonio Cifra, uomo di gran talento, il quale dopo aver avuto diverse insigni Cappelle […] morì poi maestro di Cappella nella Santa Casa di Loreto, pel cui servizio fece e mandò alla stampa diverse mute di Salmi, di Mottetti concertati e di Messe a Cappella con molto suo onore.

I primi tentativi di ricostruzione della biografia del Nostro si collocano invece alla fine del Settecento, inseriti nelle opere storico-biografiche di Charles Burney[16] e Ernest Ludwig Gerber,[17] unanimemente considerati, dagli storici della musica che in seguito si occuparono di Cifra, come coloro che per primi ne tentarono una ricostruzione biografica, mentre alcune delle notizie da loro riportate, seppure non esatte, verranno riprese da successivi biografi senza più essere verificate. La data di nascita, ad esempio, viene da essi fissata erroneamente al 1575 e viene riportata come tale anche da

[15]ANTIMO LIBERATI, *Lettera scritta dal signor Antimo Liberati*.
[16]CHARLES BURNEY, *A general history of music from the Earliest Ages to the Present Period*, G. T. Fuolis & Co., Londra 1789.
[17]ERNEST LUDWIG GERBER, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkunstler*, Lipsia 1790-92/R, ristampa anastatica Graz 1977.

François-Joseph Fétis[18] e Robert Eitner[19] che, nella seconda metà dell'Ottocento, inserirono ancora una volta la vita di Cifra all'interno di una raccolta di biografie di musicisti.

Nella prima metà del Novecento abbiamo le prime tre opere monografiche che ricostruiscono in modo più circostanziato e documentato alcuni periodi della vita di Cifra: i due fascicoli della *Rivista musicale italiana* in cui Alberto Cametti delinea la storia della scuola dei *pueri cantus* di S. Luigi dei Francesi in Roma,[20] il catalogo storico critico della cappella lauretana di Giovanni Tebaldini,[21] in cui vengono elencati tutti i musicisti che ne fecero parte e le loro opere, e alcuni articoli tratti dalle *Note d'archivio* di Raffaele Casimiri,[22] dove si descrive l'attività musicale dei più importanti istituti ecclesiastici della Roma postconciliare.

Come sappiamo[23] fu proprio a Roma e a Loreto che Cifra trascorse gran parte della sua vita e fu all'interno delle istituzioni musicali più importanti di queste due città che egli svolse la propria attività di compositore e costruì la propria carriera di musicista: queste opere risultano dunque fondamentali per la ricostruzione non solo della sua vicenda personale, ma anche del suo percorso professionale inserito all'interno dell'ambiente musicale e della storia delle istituzioni in cui operò.

L'interesse di Tebaldini è rivolto soprattutto alle opere composte da Cifra durante la sua permanenza a Loreto, mentre il Cametti va oltre il periodo di permanenza di Cifra a S. Luigi dei Francesi e riesce a raccogliere molte notizie sulla sua vita ricostruendola attraverso un serio lavoro di ricerca, di vaglio, di interpretazione e di confronto condotto soprattutto su

---

[18] FRANCOIS-JOSEPH FÉTIS, *Biographieuniverselle des musiciens*, Librairie de Firmin-Didot Et C[ie], Paris 1883-1889, 8 voll.

[19] ROBERT EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon*, vol. I, Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, Lipsia 1900, Graz 1900-1904, 10 voll.

[20] ALBERTO CAMETTI, *La scuola dei "pueri cantus" di S. Luigi.*

[21] GIOVANNI TEBALDINI, *L'Archivio musicale della cappella lauretana*.

[22] RAFFAELE CASIMIRI, *«Disciplina musicae» e «Maestri di cappella»*, p. 79-81.

[23] Cfr. 1.1 Scheda biografica.

documenti primari: atti notarili, contratti, note spese degli istituti ecclesiastici, le stesse lettere dedicatorie delle sue composizioni, ecc. Anche Casimiri e Tebaldini attingeranno dal Cametti molte delle notizie biografiche riportate nelle loro opere.

Nella seconda metà del Novecento la comparsa di due importanti studi consente di allargare e di approfondire le conoscenze nei confronti di queste istituzioni e, di conseguenza, anche di Antonio Cifra, senza dubbio uno dei compositori più rappresentativi dei primi del Seicento: *Jesuits and Music* di Thomas Culley[24] e *Cantori, maestri, organisti della cappella di Loreto nei sec, XVIII.XIX: note d'archivio* a cura di Floriano Grimaldi.[25] In entrambi troviamo, anno per anno, l'elenco di tutti i componenti della cappella: maestro di cappella, organista, maestri del coro e cantori.

Si deve invece attendere il 1981 per avere la prima edizione in notazione moderna di composizioni di Cifra. Francesco Luisi e Giancarlo Rostirolla curano infatti la trascrizione delle uniche opere strumentali scritte dal nostro compositore: i *Ricercari* e le *Canzoni francesi*.[26] In questo libro troviamo anche una ricostruzione completa della vita di Cifra, in cui vengono raccolte tutte le notizie sparse nelle varie opere degli autori citati. I due autori sottolineano l'importanza della produzione strumentale del Nostro, non solo per la qualità del prodotto in sé, ma anche per l'ambito cronologico in cui si colloca, ovvero per l'ulteriore testimonianza che offre della transizione in atto, che vede l'esaurimento dei materiali tematici, dei generi e delle forme che hanno caratterizzato la produzione strumentale del Rinascimento e che prelude all'assunzione di una precisa fisionomia da parte delle nuove forme strumentali del Primo Barocco.

[24]THOMAS D.CULLEY, *Jesuits and Music*.
[25]*Cantori, maestri, organisti della cappella*.
[26]ANTONIO CIFRA, *Ricercari e Canzoni francesi*.

Del 1990 è poi l'articolo di Hellmut Federhorfer, apparso sulla rivista *Die Musikforschung*,[27] in cui l'autore cerca di far luce sull'unica notizia biografica di Cifra ancora in attesa di conferma: la permanenza del compositore alla corte dell'arciduca Karl Joseph come maestro di cappella.

Il comune di Bassiano ha curato invece due testi sul proprio illustre concittadino: all'interno di una serie di iniziative volte alla riscoperta della storia della città e al recupero della conoscenza della figura di Antonio Cifra, promuovendo la pubblicazione di *Antonio Cifra da Bassiano*, di Francesca Macciacchera e Fabio Porchelli,[28] e la ristampa dei *Brevi cenni storici riguardanti l'antico castello di Bassiano*,[29] un'opera del 1850 in cui l'autore, Ernesto Santangeli, nel ricostruire gli eventi più significativi della storia della cittadina, cita Cifra quale uno dei suoi più prestigiosi figli.

Infine, nel 2010, Donatella Gnani pubblica l'edizione in notazione moderna del *Primo libro dei madrigali a cinque voci*.[30] In questo lavoro, oltre all'edizione critica dei brani musicali, si ricostruisce una volta di più la biografia del Nostro, anche alla luce delle ultime pubblicazioni edite, e il catalogo completo delle sue composizioni. Attraverso l'accurata analisi di questa prima opera madrigalistica, l'autrice mette in luce come l'autore, pur mantenendo un impianto ancora strettamente polifonico, faccia proprie, in ambito profano, molte delle novità introdotte da Claudio Monteverdi con la *seconda prattica*.

---

[27]HELLMUT FEDERHORFER, *Antonio Cifra*.

[28]FRANCESCA MACCIACCHERA e FABIO PORCHELLI, *Antonio Cifra da Bassiano*, Tipolitigrafia Angeletti, Sezze 1997.

[29]ERNESTO SANTANGELI, *Brevi cenni storici riguardanti l'antico castello di Bassiano, del quale si accenna puranco l'attuale condizione*, Tipografia delle scienze, Roma 1850, ristampata dalla Tipolitografia Giammarioli di Frascati nel luglio 1995, a c. di Luigi Zaccheo.

[30] La pubblicazione è il frutto del lavoro svolto dalla curatrice per la propria tesi di Laurea in Lettere – percorso storico-musicale – presso l'ateneo pisano, nell'anno accademico 2001-2002.

2. Antonio Cifra, *Madrigali a 5 voci,* libro quarto (Roma, 1617)

2.1 La fonte

La fonte musicale dei *Madrigali a 5* voci di Antonio Cifra è l'edizione del 1617 - l'unica a noi pervenuta - pubblicata a Roma da Giovanni Battista Robletti. Ne esistono almeno otto esemplari completi, custoditi in alcune biblioteche italiane[1] e straniere.[2]

Il volume è organizzato in cinque fascicoli in 8°; ognuno di questi si apre con il frontespizio, dove – in alto - si specifica il registro vocale al quale la parte è destinata e si riportano, poco sotto, i dati editoriali:

MADRIGALI
A CINQVE
VOCI.
D'ANTONIO CIFRA
ROMANO,
MAESTRO DI CAPPELLA
DELLA SANTA CASA DI LORETO.

LIBRO QUARTO.
IN ROMA,
Appresso Gio: Battista Robletti. 1617.
CON LICENZA DE' SVPERIORI.

---

[1] I An, I Bc, I Nc.
[2] D-brd Rp, GB Lbm, GB Ob, F Pn (Pthibault); nel 2010 la Bibliothèque Nationale de France ha messo on-line una scansione completa del documento, scaricabile gratuitamente all'indirizzo: http://gallica.bnf.fr/; US Cn.

In mezzo alla pagina campeggia lo stemma della famiglia Borghese,[3] qui inserito in una cornice riccamente decorata, che lateralmente si compone di due figure femminili a busto scoperto - raffigurate dal bacino in su - e si chiude, nella parte inferiore, con una testa di satiro. Il blasone è timbrato dal *galero* cardinalizio, con le tradizionali nappe che ricadono lateralmente - sei[4] per parte - in tre ordini (1, 2, 3).

La seconda pagina di ciascuno libro-parte è occupata dalla lettera dedicatoria, nella quale si legge:

> ALL'ILLUSTRISS. MO ET REVERENDISS. MO SIG. RE | Mio Signore, & Padrone Colendiss.mo | IL SIG. CARD. BORGHESE | PITAGORA inventor della Musica, dopo haver ridotte a perfettione le consonanze della terrena armonia, sollevato il pensiero al Cielo, narrano alcuni, ò historicamente, ò favolosamente più tosto, che udì anche la Celeste armonia de i pianeti, onde si dice, che perciò sacrificasse, e consegrasse al Sole l'ultime sue fatiche. Io, se ben debole imitatore delle sue rare inventioni, dopo di essermi essercitato più presto, che perfettionato nello studio della Musica, hò risoluto di seguir in parte l'essempio di così gran Maestro; Onde, udita per fama, la Celeste armonia delle sovrane virtù di V. S. Illustriss. e sapendo, che la cortesia, e la beneficenza, reggono con particolar predominio tutto quel suo si leggiadro concento, hò preso ardire, sollevando in alto li miei pensieri, di dedicare queste fatiche Musicali, (parto di mia non picciola industria) à V. S. Illustriss. che nel firmamento di Santa Chiesa, come uno de principali Pianeti, risplende. Non sdegni, la prego, ch'io tanto ardisca: poi che nè pur sdegna il Sole d'esser mirato, e goduto, in ogni angolo, ancor che picciolo della terra. Faccio humilissima riverenza à V. S. Illustriss. e le priego dal Cielo ogni desiderata prosperità. Di Loreto questo di 2. Luglio 1617.

---

[3] Il blasone, tagliato in senso orizzontale, raffigura un drago alato nella parte inferiore, un'aquila nera coronata in quella superiore.

[4] Attualmente sono quindici per parte, ma nel XVII secolo, come si evince da raffigurazioni coeve, le nappe del copricapo cardinalizio erano ancora sei per lato.

Di V. S. Illustriss. & Reverendiss. | Humiliss. & deditissimo servitore | Antonio Cifra Romano.

Imprimatur, si placet Reverendiss. P. M. S. P. Apost. Caesar Fidelis Vicesg. |
Imprimatur, Fr. Gregorius Donatus Reverendiss. P. M. S. P. Apost. Socius

Per quanto riguarda l'identità del «Sig. Card. Borghese» dedicatario del IV libro, è presumibile si tratti del potente e raffinato mecenate romano Scipione Caffarelli Borghese, nipote, per via materna, del papa Paolo V (Camillo Borghese), da questi adottato e nominato cardinale nel 1605.

> Infatti tra il XVI e XVII secolo, i cardinali all'interno della famiglia Borghese furono tre: Camillo, Pietro Maria e Scipione, ma nel 1617 – data della lettera dedicatoria – il primo era già pontefice, Pietro Maria non era ancora cardinale (lo divenne nel 1624), mentre Scipione ricopriva già tale carica dal 1605. [5]

Ogni libro-parte termina con la Tavola: [6]

La Tavola del Canto contiene degli errori nell'indicazione delle pagine, a partire dal brano *Stillò l'anima in pianto*. Il numero di pagine varia da un fascicolo all'altro: ne hanno ventitré il Canto e l'Alto, venti il

[5] *Dizionario biografico degli italiani*, Treccani, Roma1970, vol. 12, voce 'Borghese', p. 580-624.

Tenore e il Basso, ventidue il Quinto. A proposito di quest'ultima parte, mentre sul frontespizio si adotta la dicitura «Qvinto», sulla sommità di ogni pagina compare la specificazione «CANTO secondo».

La lettera iniziale di ogni madrigale è più grande di quelle seguenti e posta di lato, all'inizio del pentagramma, ma non presenta ornamentazioni, fatta eccezione per quella del primo madrigale – la «O» di *O chiome erranti* – che in ogni libro si presenta arricchita con motivi floreali/vegetali monocromi, identici in ogni fascicolo.

Ogni facciata è occupata da otto pentagrammi; in linea di massima una composizione segue l'altra senza interposizione di righi musicali vuoti; quando ciò si verifica, perlopiù è perché il madrigale è più breve di una pagina.

---

[6] Dal libro-parte dell'Alto.

2.2 Criteri editoriali

2.2.1 Il testo letterario

Il testo letterario è stato ricostruito tramite la collazione dei cinque libri parte dell'edizione del 1617. In presenza di lezioni diverse, solitamente si è scelta quella più frequente,[7] tranne nel caso in cui tale forma rischiasse di ostacolare un'immediata comprensione del testo.[8] Si è ricorsi alle fonti letterarie perlopiù come ausilio per la definizione della forma metrica, per la punteggiatura e nel caso in cui lezioni differenti nei libri parte si presentassero con la stessa frequenza.

Uno degli scopi del presente lavoro di trascrizione è "riportare in vita" i madrigali contenuti nel quarto libro, ovvero renderli facilmente fruibili ad eventuali esecutori. Pertanto, in linea generale, si è scelto di operare modifiche perlopiù su quei fenomeni grafici che - irrilevanti per la pronuncia - rischiassero di rendere farraginosa la lettura o di ostacolare la comprensione del testo. Questi in sintesi i principali interventi effettuati:

- la *u* è stata resa con *v* (es. *noua* diventa *nova*), la *j* con *i* (es. *incendij* diventa *incendi*), & e *et* sono stati ridotti a *e*;[9]
- il digramma latineggiante *–ti* è stato sostituito con l'affricata sorda *–zi* (es. *Clitia* diventa *Clizia*)
- le abbreviazioni sono state sciolte (es. *nõ, sõ, giũto* diventano *non, son, giunto*)

[7] Si è fatta eccezione nel madrigale III, dove si è preferita la lezione 'avvampo' su 'accampo', in quanto dotata di maggior senso nel contesto.
[8] È il caso per esempio del madrigale X, v. 4, in cui si è privilegiata la forma non apocopata 'sei' invece di quella prevalente, per non creare ambiguità nella leggibilità del testo.
[9] Si è fatta eccezione solo nel madrigale IV, v. 3, dove si è lasciato «et» per ragioni metriche.

- i nessi preposizionali e avverbiali sono stati restituiti sempre in forma sintetica (es. *à la, de gli* diventano *alla*, *degli*; *già mai*, *in vano* diventano *giammai*, *invano*)
- si è normalizzato l'uso dell'*h* etimologica (es. *hebbi*, *honoro*, *humano* diventano *ebbi*, *onoro*, *umano*)
- si è soppresso l'apostrofo - reintroducendo la vocale caduta – quando rischiasse di dare luogo a forme ambigue e/o rallentasse la leggibilità del testo, altrimenti si è conservato (es. ch'*accend'*i diventa ch'*accende* i, per rendere evidente la persona della forma verbale; *se'* diventa *sei*)
- per facilitare la comprensione del testo si è modernizzata e integrata la scarna punteggiatura della fonte musicale, utilizzando le virgolette basse «…» per evidenziare il discorso diretto, inserendo due punti, punto e virgola, punto interrogativo, etc. Si è mantenuta la virgola prima della congiunzione *e* quando si è ritenuto che potesse avere una funzione espressiva, per esempio all'interno di una *climax* (es. … ma nell'anima sento *e gran foco, e gran piaga, e gran tormento*);
- si sono normalizzati gli accenti (es. *e*, *sò, ò* disgiuntivo diventano *è*, *so, o*) e l'uso delle maiuscole, sostituite con le minuscole a inizio verso, ma conservate per le personificazioni (Es. pargoletto *Amore*).

Nel quarto capitolo (Edizione critica dei testi), ogni madrigale è riportato in forma metrica, preceduto dal numero d'ordine e seguito dall'apparato, articolato in due parti; nella prima, si riportano le segnalazioni relative ai libri parte dell'edizione del 1617, di cui si fornisce:

- numero del verso in cui è presente la variante;
- indicazione del libro parte interessato (si sono usate *C*, *Q*, *A*, *T*, *B* rispettivamente per Canto, Quinto, Alto, Tenore e Basso); in assenza di indicazioni si deve intendere che la variante si trova in tutte e

cinque le parti; si è usato “anche” per segnalare la presenza, nella stessa parte, di una variante e della versione a testo oppure di più forme grafiche dello stesso termine;

- variante espressa in corsivo.

Non sono stati segnalati in apparato eventuali evidenti refusi (es. *ill* foco)

Nella seconda parte si riportano tutti i dati editoriali della fonte letteraria usata come riferimento (autore, titolo completo dell’opera, luogo e data di stampa, editore) e il numero d’ordine con cui il madrigale compare all’interno della raccolta; con le stesse modalità della sezione precedente si segnalano eventuali varianti presenti nella fonte letteraria rispetto al testo ricavato dall’edizione musicale.

Nel riportare il testo letterario nella partitura musicale, si è introdotta una virgola prima della ripetizione di frasi o di parti di esse; le ripetizioni di porzioni di testo indicate nella fonte musicale con il segno (*ij*) sono state scritte in corsivo. Le sillabe interessate dal fenomeno della sinalefe, e quindi attribuite a una sola nota, sono state unite con il trattino basso (es. *Clizia_intorno*, *vostri_occhi).*

2.2.2 La musica

Prima dell'accollatura sono state riportate le chiavi originali e l'incipit del brano così come compaiono nella fonte, in notazione mensurale bianca; per il resto, le cinque parti vocali sono state disposte in partitura utilizzando la notazione corrente: si è impiegata la chiave di violino per le voci del Canto, del Canto secondo e del Contralto, la stessa chiave ottavizzata per il Tenore[10] e la chiave di basso sulla quarta linea per la voce del Basso; i valori originali sono stati raggruppati in misure di semibreve, individuate da stanghette intere; poiché il *tactus* è normalmente alla minima, si sono assunte due unità di *tactus* per misura, sostituendo il simbolo **C** (*tempus imperfectum*) della fonte con l'indicazione temporale moderna 2/𝅗𝅥; i valori metrici originali sono stati rispettati, tranne che per le *brevi* e *longhe* finali, restituite con la semibreve sormontata dalla corona.

Nel trattare le alterazioni occorrenti nel corso dei brani, si sono adottate le convenzioni della notazione attuale: non sono stati riportati gli accidenti originali qualora nella partitura moderna venissero a riproporsi all'interno di una stessa misura; viceversa, le alterazioni non ripetute nell'originale - perché implicite nelle ripetizioni di una stessa nota – sono state nuovamente inserite (tra parentesi tonda), nell'edizione moderna, se le note reiterate cadevano nella misura successiva; i diesis impiegati per innalzare di semitono una nota bemolle sono stati trascritti con il simbolo di bequadro; le alterazioni inserite in qualità di suggerimenti editoriali sono state poste sopra alla nota alla quale si riferiscono. Sembra evidente che nella fonte siano state omesse molte pause e che siano state inserite

fogure di valore non corrette: ciò provoca un disallineamento delle parti, con conseguenti aggregati armonici non plausibili. Ogni integrazione è stata posta tra parentesi tonda nella partitura e descritta in apparato, dove si forniscono, nell'ordine:

- numero e titolo del madrigale
- numero della battuta alla quale si riferisce la segnalazione / numero indicante la posizione, nella battuta, della nota o della pausa cui si riferisce
- libro-parte interessato (sigla della voce)
- segnalazione.

---

[10] Limitatamente al madrigale n.16 (*O che serena fronte*) si è usata la chiave di violino ottavizzata anche per l'Alto, poiché ha una tessitura particolarmente estesa verso la zona grave.

3. Analisi

3. 1 I testi letterari

Gli autori

Dei diciannove testi poetici intonati nel IV libro dei Madrigali a cinque voci, ben sette sono di Giovanni Battista Guarini, altrettanti di Giambattista Marino, uno di Antonio Ongaro e quattro adespoti. Se guardiamo la produzione madrigalistica di Cifra precedente al 1617 (Tabella 1), possiamo notare una netta predilezione del compositore, fin dal primo libro, per il poeta ferrarese, mentre nel quarto per la prima volta i componimenti del Marino non solo superano l'unità, ma eguagliano per numero quelli di Guarini e vengono addirittura posti sia in apertura sia in chiusura della silloge. Non sappiamo per quale motivo Cifra manifesti un aumento di interesse per l'autore partenopeo proprio in questi anni - dal momento che la prima pubblicazione dei testi mariniani selezionati in questa raccolta risale al 1602 -[1] possiamo comunque evidenziare come tale tendenza sia già in atto all'epoca della stesura del I libro degli *Scherzi sacri* a 1- 4 voci - pubblicato nel 1616 - e prosegua con il II volume, del 1618: circa due terzi dei testi intonati in quella sede sono infatti di Guarini, Marino, Angelo Grillo (Livio Celiano) e Luigi Tansillo.[2]

Come è noto, l'imponente fortuna musicale di Guarini, seconda solo a quella del Petrarca, inizia a svilupparsi gradualmente a partire dagli anni ottanta del Cinquecento - ben prima dunque che il *corpus* principale delle sue *Rime* venisse raccolto nell'edizione del 1598[3] – e si mantiene

---

[1] GIAMBATTISTA MARINO, *Rime: Amorose, Marittime, Boscherecce, Heroiche, Lugubri, Morali, Sacre, & Varie*, Ciotti, Venezia 1602.

[2] MARGARET ANN RORKE, *The spiritual madrigals of Paolo Quagliati and AntonioCifra,* University of Michigan 1980.

[3] È noto come spesso i compositori dessero una veste musicale alle rime di un autore prima che questi le pubblicasse in una raccolta personale, ricavando i testi direttamente dai manoscritti, da raccolte poetiche

Tabella 1.
Gli autori dei testi letterari nei sei libri di madrigali a cinque voci di Cifra [4]

I sei libri di Madrigali a cinque voci	n. tot. di madrigali	Autori/n. di madrigali presenti
Il Primo Libro de Madrigali a V voci Zanetti, Roma **1605**	21	Guarini 8 Tasso 4 Sannazzaro 2 Caro 1 Petrarca 1 Rinaldi 1 adespoti 4
Il Secondo Libro de Madrigali a cinque voci Vincenti, Venezia **1608**	21	Guarini 9 Marino 1 Rinuccini 1 adespoti 10
Madrigali a cinque voci Libro Terzo Vincenti, Venezia **1615**	20	Guarini 7 Marino 1 adespoti 12
Madrigali a cinque voci Libro Quarto Robletti, Roma **1617**	19	Guarini 7 Marino 7 Ongaro 1 adespoti 4
Madrigali concertati a cinque con il Basso continuo Libro Quinto Soldi, Roma **1621**	21	Tasso 5 Marino 1 adespoti 15
Madrigali a cinque con il Basso continuo Libro Sesto Soldi, Roma **1623**	20	Guarini 4 Marino 4 adespoti 12

collettive o dalle composizioni di altri musicisti; molte di quelle del Guarini erano in circolazione già da tempo, quando vennero pubblicate sotto il titolo di *Rime* nel 1598.

[4] EMIL VOGEL – ALFRED EINSTEIN – FRANCOIS LESURE – CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Staderini, Pomezia 1977, vol. I, pp. 378 – 381.

viva per tutta la prima metà del Seicento, toccando la sua punta massima nel 1620. Diverso l'esordio di quella del Marino, che ottiene un successo improvviso nel 1602, con l'edizione delle due parti delle sue *Rime*, e domina - secondo solo a Guarini - la scena madrigalistica dei primi decenni del Seicento. Uno dei motivi di un tale successo si può individuare nella «sinteticità del concetto arguto del madrigale mariniano»[5], efficacemente descritta dalle parole di Tommaso Stigliani, nella sua *Arte del verso*: dove si realizzi «la politezza del verso delle parole e la facilità della sentenza», «non può il concetto non frizzare subitamente e d'improvviso», e quanto più il componimento è breve, «tanto migliore egli ne diviene e (per così dire) tanto più ghiotto e più lecco». Un'ulteriore causa della straordinaria fortuna del poeta partenopeo presso i madrigalisti seicenteschi viene solitamente ravvisata anche nella sua moderazione, nel fatto cioè che Marino raramente ricorre a temi o soggetti inusuali, o a metafore eccessivamente ardite o concettose, che avrebbe reso difficoltosa la loro trasposizione in musica.

Come vedremo in seguito, la maggior parte delle liriche che compongono il quarto libro, sembra rispondere a queste caratteristiche, il che ci induce a inquadrare la scelta di Cifra – quella di privilegiare nella sua raccolta i versi di Marino e di Guarini – in linea con l'orientamento estetico e la tradizione musicale dominante. Inoltre, non solo il compositore si orienta verso gli autori letterari più in *auge*, ma tra i madrigali che compongono la sua silloge ne ritroviamo diversi che prima del 1617 erano già stati oggetto di un gran numero di intonazioni, per esempio *Felice chi vi mira*, *O come è gran martire* (vd. nella tabella 2) di Guarini; tra quelli di Marino, ricevettero invece decine e decine di

---

[5] LORENZO BIANCONI, *Il seicento*, «Storia della musica» a c. della SidM, vol. 4, EDT, Torino 1987, p. 11.

intonazioni *O chiome erranti* (la prima composizione del IV libro), *Giunto è pur Lidia*, *Pargoletta è colei* ...

Tabella 2

Numero di intonazioni dei madrigali di Guarini presenti nel IV libro[6].

Autore	Titolo del madrigale	Prima edizione	N. di intonazioni prima del 1617	N. tot. intonazioni /datadell'ultima
G. B. GUARINI	*Felice chi vi mira*	1598	22	31/1636
	O come è gran martire	1587	17	25/1622
	Io mi sento morir quando non miro	1598	14	21/1629
	Dov'hai tu nido Amore	1587	15	20/1678
	O che soave bacio	1587	12	18/1634
	La bella man vi stringo	1587	11	14/1627
	Negatemi pur cruda	1598	4	11/1631

I madrigali

Come già anticipato, la raccolta si apre con *O chiome erranti*, un madrigale melico di sei settenari e un endecasillabo finale, in cui Marino ripropone una metafora già cara a Petrarca e ricorrente con frequenza nella lirica cinquecentesca a lui ispirata:[7] quella dei «capelli-lacci», del cuore preso prigioniero tra i capelli. Nella descrizione delle chiome tutto contribuisce a infondere un senso di giocosa vitalità , di movimento arioso e a dipingere l'immagine delle chiome inanellate; al ritmo impresso dalla scansione metrica, nella parte iniziale si sovrappone, in una sorta di

[6] *Guarini, la musica, i musicisti*, a c. di A. Pompilio, LIM, Lucca 1997.
[7] OTTAVIO BESOMI, *Ricerche intorno alla «Lira» di G. B. Marino*, Antenore, Padova 1969, p. 39-41.

poliritmia, quello fonico creato dalle frequenti anafore, mentre il susseguirsi di parole piane conferisce al verso un continuo slancio in avanti; il ricorrere di termini ricchi di consonanti liquide come la 'r' (erranti, dorate, scherzate, errori, …), concorre poi a trasmettere un ulteriore effetto di ondulata scorrevolezza. Come le chiome cantate dal poeta, così i versi sono 'inanellati' uno all'altro da *enjambement* (v. 1-2, 3-4) e da continui richiami sonori: le anafore cui si accennava poco sopra o la ripetizione, nei primi cinque versi, delle prime due rime, prima alternate poi incrociate (vd. schema metrico, tab. 2) oppure il reiterarsi di parole con la stessa radice (scherzate, scherzando; erranti, errate, errori …). Magistrale poi il modo in cui Marino gioca con l'ambigua accezione di *errare* e dei termini derivati, utilizzati ora per indicare il movimento casuale dei capelli, ora con il significato di *sbagliare*.

Con il brano di esordio ci troviamo dunque di fronte a versi che si caratterizzano per un'intrinseca, spiccata musicalità e nel contempo per una marcata '*vis* pittorica'; in poche righe, riescono infatti a comporre davanti ai nostri occhi un'immagine viva e pulsante dell'oggetto cantato, mentre ci partecipano il sentimento amoroso sotteso al costrutto metaforico. E proprio questo, il sentimento d'amore, tratteggiato nei molteplici stadi, situazioni e sfumature in cui può essere articolato, sarà il protagonista di tutta la raccolta.

Passiamo in rassegna brevemente gli argomenti/le situazioni affettive descritti nella silloge (vd. anche Tabella 2, quarta colonna) …

Se nei primi due componimenti Marino canta la capacità della donna di «allacciare i cuori», attraverso le sue chiome dorate, o di abbagliare e incenerire con la sua bellezza e il suo sguardo il corteggiatore che invano, come un'aquila, le gira intorno, in quelli immediatamente seguenti troviamo due dichiarazioni d'amore - epigrammatica ma 'ardente'

la prima, di autore ignoto - più narrativa e concettosa la seconda, di Guarini; attraverso le due liriche successive, lo stesso autore introduce il tema della sofferenza d'amore, suscitata nell'innamorato dal non essere corrisposto (V) o dal fatto che l'amata non crede al sentimento da lui dichiarato (VI): particolarmente efficace la costruzione della prima (V), in cui il reiterarsi ostinato dell'imperativo «negatemi» ci comunica tutta la determinazione dell'amante (e di riflesso l'entità del suo dolore) nell'invitare la donna a privarlo della sua presenza, piuttosto che illuderlo con false promesse; si torna poi a un clima più sereno, con la soavità del bacio rubato (VII), ma ecco che veniamo subito ricondotti a un'atmosfera dolorosa, dal tema della partenza, della separazione dall'amata che per l'innamorato equivale al morire (VIII) o da quello della mancanza di sensibilità, di pietà della donna (IX); nel decimo madrigale torna la personificazione di Amore, che splende nel volto dell'amata, ma «accende» e «impiaga» il cuore dell'amante, tanto che questi lo invita a invertire la sua sede; l'undicesimo madrigale si riapre al tema della sensazione di morte associata all'assenza della donna, o alla partenza - dolorosamente richiamato anche dai successivi (XII, XIII, XV, XVIII) - ma questa volta l'amante riesce a sopravvivere contemplando l'immagine di lei costruita nella propria mente; con il madrigale XIV torna una dichiarazione d'amore, questa volta per la donna «pargoletta», che nonostante le dimensioni minute è capace, come un piccolo Cupido, di accendere nell'animo una grande e ardente passione; dopo il sedicesimo e il diciassettesimo madrigale, tutti pervasi della beatitudine suscitata dalla contemplazione dell'amata, si ripresenta il dolore conseguente all'assenza dell'amata(XVIII); infine la silloge si chiude con la solenne promessa e rassicurazione fatta dall'amante alla donna, di tenere celato il proprio amore, «se pur tra fiamme tante».

Tabella 2

Argomenti e schema metrico dei testi

n. madr.	Incipit	Autore	Titolo/argomento espresso dall'autore [o desunto dal testo]	n. versi (sett/end)	Schema metrico
I	*O chiome erranti*	Marino	Errori di bella chioma	7 (6/1)	ab ab bcC
II	*Per far nova rapina*	Marino	Aquila intorno a bella ninfa	7 (4/3)	aBaa bCC
III	*Ardo per te*	-----	[Passione ardente]	6 (3/3)	abB cDD
IV	*La bella man vi stringo*	Guarini	Mano stretta	8 (3/5)	aBCdBcEE
V	*Negatemi pur cruda*	Guarini	O negare, o attendere	7 (5/2)	ab BCc dd
VI	*O come è gran martire*	Guarini	Amore non creduto	10 (10/-)	aabb cdcdee
VII	*O che soave bacio*	Guarini	Bacio rubato	7 (3/4)	abBCc DD
VIII	*Giunto è pur LIdia*	Marino	Partita dell'amante	6 (5/1)	abb acC
IX	*Lass'io languisco e moro*	-----	[Amante crudele]	6 (3/3)	AbbA cC
X	*Dov'hai tu nido Amore*	Guarini	Stanza d'Amore	10 (6/4)	aA bcBc DdeE
XI	*Vita mia, di te privo*	Marino	Lontananza consolata	6 (5/1)	aa bbcC
XII	*Stillò l'anima in pianto*	Ongaro	Affetti amorosi di partita d'amante	9 (6/3)	abB ccdD eE
XIII	*Io mi sento morir*	Guarini	Mirar mortale	7 (3/4)	Ab CcBdD
XIV	*Pargoletta è colei*	Marino	Bella pargoletta	6 (5/1)	aa bb cC
XV	*Se gli occhi vostri io miro*	Marino	Sguardo e pianto ugualmente noccuoli	6 (4/2)	ab ab CC
XVI	*O che serena fronte*	-----	[Miracoli d'Amore]	7 (3/4)	aBB cC dD
XVII	*Felice chi vi mira*	Guarini	Beltà felicitante	8 (4/4)	aAbB ccDD
XVIII	*Non veggio il mio bel Sole*	-----	[Lontananza dell'amata]	7 (3/4)	aB Bc C dD
XIX	*Temer donna non dei*	Marino	Amor segreto	8 (4/4)	aA bB CcdD

All'interno di questa variegata rassegna di emozioni, di stati d'animo e di situazioni, possiamo riconoscere un ampio numero di *topoi* e metafore tipici della lirica cinquecentesca, molti dei quali mutuati dalla tradizione petrarchesca. Scorrendo i testi infatti ritroviamo:

- varie personificazioni/raffigurazioni di Amore, ora invitato a farsi «ladro» di baci (VII), ora annidato nel «viso di Madonna» o causa di incendi e piaghe nel cuore dell'amante (X), ora ritratto come pargoletto dedito a saettare il cuore dell'innamorato

(XIV), ora artefice di miracoli, giacché riesce a mantenere intatto il cuore dell'innamorato nonostante trabocchi di gioia e d'ardore (XVI), ora ritratto come crudele, nel tenere in vita un cuore straziato dalla lontananza dell'amata, ora citato come unico testimone di una passione celata (XIX);

- il tema petrarchesco dei capelli - lacci già citato in apertura: anche quando non viene invocato direttamente, si intuisce dunque la presenza del dio tra le chiome della donna, i cui capelli diventano lacci (I) che imprigionano i cuori;
- una variante particolare della metafora dell'amante - uccello: nella lirica petrarchesca e cinquecentesca l'innamorato è spesso metaforicamente paragonato a un uccellino, mentre nel secondo madrigale l'amante - qui da intendere però piuttosto come corteggiatore/*aspirante* amante, rivale - viene raffigurato come un'Aquila che si aggira invano intorno alla donna amata;
- la metafora dell'amore – fuoco: la forza della passione, del sentimento provato, la sofferenza amorosa vengono resi frequentemente con l'immagine della fiamma ardente, del fuoco (III) che «accende», «impiaga» e dà «gran tormento» (X, XIV, XIX)
- l'antitesi petrarchesca vita – morte – una delle più ricorrenti nella raccolta - in cui la presenza dell'amata (o il suo amore) equivale alla vita, mentre la lontananza da lei (o il suo diniego) corrisponde alla morte per il dolore; l'antitesi ritorna infatti frequentemente associata al tema della partenza (VIII, XII, XIII);
- gli occhi-Sole, gli occhi-lume, gli occhi – fiume: gli occhi della donna sono capaci di accendere la fiamma amorosa, di incenerire, di abbagliare (II), quelli dell'innamorato di spargere

fiumi di lacrime se non corrisposto o se lontano da lei (XII, XV, XVIII);

- la donna «pargoletta» (XIV): la donna nana, da più autori paragonata a un piccolo Cupido, come lui metaforicamente armata di arco e di frecce.

Pur orientando la sua scelta all'interno dei *topoi* e delle metafore più ricorrenti, Cifra non rinuncia alla *varietas,* riscontrabile nell'ampio ventaglio di situazioni e di affetti descritti. E se esaminiamo i tratti strutturali e stilistici, come vedremo di seguito, allo stesso criterio sembra rispondere anche la scelta degli schemi metrici (vd. tabella 2) e del tipo di scrittura.

Se alcuni madrigali della raccolta si possono ricondurre al genere "melico" (es. *O chiome erranti* ...) - che si distingue per la piacevolezza dei contenuti, la leggiadria e la dolcezza (soprattutto dal punto di vista fonico) delle scelte lessicali, il prevalere di settenari e di rime baciate, di immagini verbali e metafore che riconducono a immagini concrete -[8] altri presentano piuttosto le caratteristiche degli "epigrammatici" (es. *Ardo per te mio bene*, *Giunto è pur Lidia*, *Lass'io languisco e moro*, …): solitamente brevi, costruiti prevalentemente con settenari e generalmente articolati in due parti (che ricalcano la *narratio* e l'*acumen* dell'epigramma latino), in cui all'esposizione di un fatto segue il concetto arguto, spesso espresso con una metafora; anche il componimento di Ongaro, che per l'ambientazione legata ai protagonisti (Tirsi e Clori) si potrebbe ricondurre al genere "pastorale", presenta tuttavia molte delle caratteristiche del madrigale "melico"; altri (es. *Temer donna non dei*, *Felice chi vi mira*, *O come è gran martire*, *Dov'hai tu nido Amore?* …) presentano alcuni elementi del genere "discorsivo", come ampiezza,

[8] CECILIA LUZZI, Poesia e musica nei madrigali a cinque voci di Filippo di Monte, Olschki, Firenze 2003, pp. 101-102.

schema metrico regolare e tripartizione, costruzione ipotattica, prevalere di endecasillabi e di immagini astratte.

Per quanto riguarda gli schemi metrici, solo due testi di Marino (XI e XIV) sono costruiti con un'identica successione di rime e di versi, mentre due di Guarini (V e VII) sono congruenti in tutto, tranne che per il distico finale (di settenari uno, di endecasillabi l'altro); per il resto non c'è uno schema uguale all'altro.

Se osserviamo la tipologia e il numero dei versi (vd. tab. 2 e schema sottostante) possiamo individuare alcuni elementi che distinguono in modo evidente i testi dei due autori principali:

- quelli di Marino sono tendenzialmente più sintetici: quattro dei suoi componimenti sono tra i più brevi (sei versi) della raccolta e i rimanenti sono comunque di sette (due) o di otto versi (uno);

- più eterogenea invece la lunghezza dei testi di Guarini, in ogni caso appartengono a lui i due componimenti più lunghi della silloge (dieci versi);

- nella scelta tra settenari ed endecasillabi nelle liriche di Marino prevale nettamente l'uso dei primi: in questa raccolta la maggior parte dei suoi testi contengono un solo endecasillabo (I, VIII, XI, XIV) o due (XV), collocati in posizione finale;

- nei testi di Guarini si riscontra invece una tendenza opposta, o comunque un rapporto più eterogeneo e meno sbilanciato tra i due tipi di versi.

In ogni caso si evidenzia la predilezione di Cifra per i componimenti brevi: come si rileva dallo schema sottostante, prevalgono decisamente i componimenti di 7 e di 6 versi, solo tre sono di 8 versi, due di 10, uno di 9.

Madrigali di 6 versi: tot. 6 (4 di Marino, 2 adespoti)

Madrigali di **7** versi: tot. **7** (2 di Marino, 3 di Guarini, 2 adespoti)

Madrigali di 8 versi: tot. 3 (2 di Guarini, 1 di Marino)

Madrigali di 9 versi: tot. 1 (Ongaro)

Madrigali di 10 versi: tot. 2 (Guarini)

La ricchezza e la varietà di situazioni e di sfumature, di immagini e metafore con cui ci viene restituito il sentimento amoroso, la spiccata e intrinseca musicalità dei versi, così sapientemente costruiti … Tutto fa intuire come interesse di fondo di Cifra sia raccogliere un ampio campionario di 'affetti' amorosi e di immagini a questi legate, che, come vedremo nel paragrafo successivo, il compositore avrà cura di trasporre puntualmente in musica, ponendo le sue fini e mature competenze compositive al servizio della parola.

3.2

La musica

Come è noto, il madrigale poetico si connota per la libertà della forma e degli schemi metrici. La trattatistica musicale della seconda metà del Cinquecento sottolinea la necessità - in particolare nell'intonazione di questo genere di testo - che la musica si faccia 'serva' della parola.

In effetti, nell'organizzazione del costrutto sonoro, Cifra dimostra di non adottare uno schema prestabilito, ma di plasmare di volta in volta l'intonazione musicale sugli elementi del testo. L'autore tende a creare un inciso melodico per ogni frase, pertanto il più delle volte l'unità di senso musicale coincide col verso, superandolo solo in caso di *enjambement*. Frequentemente, se il verso è bi/trimembre, Cifra si preoccupa di caratterizzare musicalmente anche il singolo segmento, soprattutto se il contenuto e le caratteristiche del testo lo giustificano. Ne abbiamo un chiaro esempio fin dai primi versi di *O chiome erranti*, il madrigale con cui si apre la raccolta.

O chiome erranti, o chiome
dorate, inanellate,
o come belle, o come
e volate, e scherzate:
ben voi scherzando errate,
e son dolci gli errori,
ma non errate in allacciando i cori.

Se analizziamo i primi due membri, possiamo osservare come Cifra crei un nucleo melodico (*a*) su «O chiome erranti» e un altro (*b*) su «o chiome dorate». I due elementi vengono separati da una cesura (a b. 3), ma si distinguono nettamente anche per la condotta ritmica dell'intonazione, che ci rivela da subito una delle caratteristiche peculiari dell'autore, ovvero la grande attenzione che pone nel dare risalto alla musicalità del componimento poetico, assecondandone con puntualità ed efficacia la prosodia; nel contempo, nello stabilire su quale lessema far appoggiare maggiormente l'intonazione, Cifra non cessa mai di lasciarsi guidare anche dal significato delle parole o dalle immagini che esse dipingono. Infatti il nucleo *a*, grazie alla sequenza di crome in levare che vanno a riposarsi su due semiminime, si connota per un dinamismo tensivo in avanti - suggerito dalla parola "erranti", sul cui accento tonico l'inciso si appoggia - trasmettendoci il senso del moto delle chiome, assecondato dal costrutto imitativo delle parti. Nel nucleo *b*, coincidente con "o chiome dorate", l'aggettivo ("dorate") sposta l'attenzione sulla bellezza delle chiome, suggerendo un atteggiamento contemplativo. Di conseguenza l'inciso musicale si fa più statico: prevalgono le semiminime, l'inizio in battere crea un primo appoggio sulla "o" dell'invocazione e lo stile accenna quasi alla declamazione.

L'idea di ariosità e leggerezza suggerita dal testo è assecondata, nella partitura, dall'assenza della voce più grave; addirittura, nel secondo inciso – in cui domina l'immagine della luce, dei riflessi dorati – sono presenti solo le voci femminili e l'attacco del Canto e del Quinto è particolarmente acuto.

In tutti i madrigali del IV libro prevale lo stile contrappuntistico, quello omoritmico declamatorio è solitamente utilizzato per dare rilievo a brevi porzioni di testo (vd. es. *O chiome erranti*, b. 14, o *Ardo per te*

mio bene, da b. 27, ecc). Nel dialogo delle parti si ritrova più frequentemente l'imitazione, rispetto al contrappunto libero, molto spesso - nella prima presentazione del testo - condotta tramite una riduzione delle parti (*bicinia* o *tricinia*) per poi aumentare la densità degli aggregati sonori nell'iterazione. Ma un elemento che ritroviamo con estrema frequenza è l'imitazione tra gruppi di voci che procedono omoritmicamente, spesso per terza (o per decima, nel caso di parti distanti). Pertanto, anche quando il dialogo preveda l'ingresso di tutte le voci, con questo tipo di scrittura in realtà l'effetto che si avverte è quasi quello di un dialogo a parti ridotte.

Come abbiamo già avuto modo di affermare, i testi del IV libro sono costituiti interamente da madrigali poetici, pertanto si caratterizzano per una notevole brevità e concisione. Ciò permette al compositore di dilatare le parti ritenute più significative attraverso la reiterazione: vengono ripetuti più volte i versi o i frammenti di testo connotati da una spiccata valenza semantica e/o espressiva e spesso vengono riproposte intere sezioni, più frequentemente quelle finali.

Talvolta Cifra crea delle cesure più o meno profonde all'interno del periodo, per dare rilievo ad alcuni frammenti di testo, che, preceduti e seguiti da silenzio, vengono a stagliarsi in modo netto rispetto al contesto. Questa attenzione al dettaglio, alla singola parola e alla singola unità di senso, molte volte - soprattutto nei madrigali discorsivi o comunque dove il testo abbia un'impostazione logico-sintattica che non si presti a una macroripartizione - sembra l'unico criterio di organizzazione strutturale. Nei madrigali di questo tipo generalmente non si riscontrano cadenze con evidente funzione sezionante, ma se si individua una suddivisione generale è soprattutto grazie alla ripetizione

di una consistente parte di testo, solitamente quella contenente la sentenza, il motto conclusivo.

Rispetto a questa tendenza fanno eccezione alcuni brani, in cui la struttura musicale è chiaramente articolata in episodi che coincidono generalmente con i principali periodi del testo o con gruppi di versi omogenei dal punto di vista metrico o semantico. Vediamo per esempio il madrigale n. XVIII, *Non veggio il mio bel Sole*, costruito in XI modo (*finalis* C)

Verso	Testo	Schema metr.[1]	Episodi musicali (bb. tot.)	Cadenze sezionanti	
1 2	*Non veggio il mio bel Sole* *l'amato e caro mio bel Sol non veggio.*	a B	**I** (13 bb.)	$D^{3\sharp}$	bb. 1-13
3 4 5	*Cruda mia stella, or che mi può far peggio* *se al suo bel raggio io vivo?* *Come lasso or vivrò, s'io ne son privo?*	B c C	**II** (17 bb.)	$A^{3\sharp}$	bb. 13-29
6 7	*Morrei, ma crudo Amore* *per doppio strazio tiene in vita un core.*	d D	**III** (15 bb.)	C	bb. 30-44

Il testo, che presenta le caratteristiche del madrigale discorsivo, si presta a una tripartizione, soprattutto sul piano logico-sintattico e concettuale; infatti si possono individuare tre momenti: una premessa iniziale (constatazione dell'assenza dell'amata), l'espressione della conseguenza (l'impossibilità di vivere senza colei che è fonte di luce/vita), la considerazione conclusiva (il desiderio di morte, il duplice strazio cui costringe Amore). In questo caso, Cifra separa in modo molto evidente le tre parti utilizzando delle cadenze perfette, con dilatazione della nota finale della frase, sulla quale le voci chiudono in omoritmia. La cadenza di battuta 13 addirittura separa il primo dal secondo episodio

[1] Con le lettere minuscole si indicano i versi settenari, con le maiuscole gli endecasillabi.

con una breve cesura (una pausa di croma), mentre il terzo segue il secondo (b. 29) per accostamento, realizzato però parzialmente, con la sola voce del tenore.

Passiamo a osservare adesso cosa accade all'interno di ogni episodio. Rileggendo il testo notiamo che se il primo verso si apre con la semplice constatazione dell'impossibilità di vedere l'amata, già in quello successivo l'introduzione degli aggettivi "amato" e "caro" e la posizione chiastica del verbo caricano il reiterarsi della dichiarazione di una certa forza "affettiva", facendoci intuire lo struggimento dell'innamorato. Cifra sottolinea questa diversità di carattere sfruttando le possibilità espressive offerte dalla sovrapposizione verticale delle parti. Infatti, come è solito fare, crea un'unità di senso musicale con una condotta melodica e "armonica" distinta per ogni verso, ma in questo caso connota la seconda di una malinconia tenera e struggente grazie all'uso insistente di urti (perlopiù ritardi 4-3) - progressivamente più fitti in fase cadenzale - e di intervalli di terza minore tra le voci.

Nell'episodio centrale una serie di pressanti domande trasmette il senso di angosciante disperazione causato dall'assenza dell'amata, fonte e ragione di vita. Cifra amplifica la portata affettiva degli interrogativi attraverso l'iterazione degli stessi, senza mai rinunciare a un criterio a lui caro, ovvero quello della *varietas*, ottenuta sia sfruttando le possibilità combinatorie negli ingressi delle voci, sia rielaborando i nuclei melodici precedentemente utilizzati.

All'inizio della terza sezione un noema sulla parola "morrei" si staglia sul contesto, grazie al vuoto creatogli intorno dall'accostamento minimo tra gli episodi: l'intonazione del verbo è infatti lasciata al solo tenore, sulla cui messa di voce si innestano le altre parti con una triade minore. La dilatazione dei valori, i salti discendenti compiuti dalle voci (tranne il tenore), l'attacco particolarmente acuto del canto (quasi un

grido), tutto contribuisce a scolpire il dramma espresso dal testo. L'episodio si chiude con la triplice ripetizione dell'ultimo verso («per doppio strazio tiene in vita un core»), in cui gli urti si fanno sempre più marcati e prolungati, talvolta doppi come gli 'strazi' del testo (es. b. 35, mi/fa tra tenore e alto, do/si tra basso e canto).

I madrigalismi

Tra gli accorgimenti armonici più usati ritroviamo i ritardi; in relazione alla durata dell'urto e quindi al prolungarsi della tensione, l'espediente viene utilizzato ora per infondere un senso di struggente tenerezza, ora in corrispondenza di parole che denotano sofferenza, come 'strazio', 'languire', 'tormento', 'ahi', ecc. Piuttosto frequente è anche l'uso del *falso bordone*, generalmente legato alla retorica della malinconia, della tristezza (es. bb. 17-18, madrigale XVIII).

Prevale l'uso di valori brevi, generalmente crome, sulle parole associate alla felicità, alla gioia o alla giovinezza, mentre si tende alla dilatazione in corrispondenza di termini legati alla gravità, alla tristezza o alla morte. Quartine di semicrome o nuclei ritmici composti da crome e semicrome compaiono associati a parole che hanno a che fare con la luce o con le fiamme, quali 'raggio', 'ardo' (es. madrigali III, XVIII). Il dolore, i sentimenti tormentati sono spesso espressi con brevi incisi ritmici caratterizzati dalla croma in levare (*suspiratio*).

Per quanto riguarda le condotte melodiche, come abbiamo già evidenziato (cfr. brano XVIII), è praticamente costante l'impiego di salti discendenti o frammenti in catabasi sulle parole quali 'morire', 'morte'; al contrario abbiamo frammenti melodici in anabasi su termini che richiamano l'altezza, il cielo, il volare (vd. es. su "angeliche parole",

madrigale V). Il procedimento per salti è invece associato al giocoso, all'infantile: come per esempio la melodia iniziale di *Pargoletta è colei* (XIV) o l'improvviso salto di quinta ascendente su "scherzando errate" in *O chiome erranti* (I, b. 24).

Le cadenze

> […] La cadenza adunque è un certo atto, che fanno le parti della cantilena cantando insieme, la qual dinota, o quiete generale dell'harmonia, o la perfettione del senso delle parole, sopra le quali la cantilena è composta.[2][…]

Così Zarlino, nelle *Istituzioni Harmoniche*, cerca di descrivere che cosa siano le cadenze, altrimenti dette anche *clausole*. In realtà l'analisi di questi elementi musicali in ambito polifonico comporta problemi complessi per l'assenza, nella trattatistica coeva, di definizioni omogenee e coerenti con la prassi compositiva. Anche nel panorama degli studi odierni si riscontrano approcci diversi, in relazione ai parametri o agli elementi privilegiati nell'analisi. In questa sede ci limiteremo a prendere in considerazione le tipologie di cadenze più ricorrenti nei madrigali di Cifra, descrivendone le caratteristiche strutturali in relazione alla funzione sintattica e stilistica esercitata. Incominciamo da quelle poste al termine delle composizioni (cfr. tabella 5, p. 52).

Tutte le clausole finali sono di tipo perfetto, con la voce del basso che scende sulla *finalis* dal quinto grado, con un salto di quinta discendente o di quarta ascendente (*clausola basizans*).[3] In un quarto circa delle composizioni, il canto e il tenore arrivano sul primo grado per moto

[2] GIOSEFFO ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, Francesco Senese, Venezia 1561 (ristampa anastatica Forni, Bologna 1999), p. 417.

[3] BERNHARD MEIER, *The Modes of Classical Vocal Polyphony,* Broude, New York 1988, p. 89 – 122.

contrario - il canto con semitono ascendente (*clausola cantizans*), il tenore scendendo di tono, dal secondo grado (*clausola tenorizans*) - mentre l'alto termina una quinta sopra il tenore (*clausola altizans*). Il quinto dovrebbe concludere passando dal quinto al terzo grado, ma spesso inverte il proprio ruolo con il canto o con altre voci. In effetti possiamo constatare che rispetto all'impianto tradizionale appena esposto, nella maggior parte dei brani alcune voci – ma mai il basso - finiscono per scambiare i propri ruoli. Guardando ancora la tabella 5, notiamo che dal brano n.7 al n.15, ovvero quelli in eolio (IX modo) e in *protus* trasportato una quarta sopra (I^4), abbiamo la terza 'Piccarda', cioè l'ampliamento dell'intervallo di terza, che da minore diventa maggiore. Dall'analisi delle partiture emerge inoltre che il passaggio cadenzale VII–I - in qualunque voce si trovi e anche nelle cadenze intermedie - corrisponde sempre a un semitono, pertanto comporta l'alterazione della *subfinalis*, tranne che nei modi V e XI (le cui scale terminano già rispettivamente con i semitoni mi/fa e si/do).

Le cadenze intermedie sono di diverso tipo. Alcune svolgono una chiara funzione sezionante: generalmente sono collocate in corrispondenza di un punto fermo o comunque coincidono con la fine di un'unità logico-sintattica piuttosto ampia. Il più delle volte l'effetto di conclusione è ottenuto grazie alla dilatazione dei valori delle ultime note e all'accostamento degli episodi. Quando il compositore vuole creare una separazione più netta tra le sezioni ricorre, come abbiamo visto, a cesure - cioè all'interposizione di silenzi, di profondità variabile - utilizzate spesso anche per mettere in rilievo parole/noemi di particolare valenza semantica.

Le cadenze con incastro/innesto, in cui una frase (o anche una sezione) segue quella precedente sovrapponendosi ad essa parzialmente,

vengono usate da Cifra soprattutto come cadenze di 'interpunzione', per concludere ed evidenziare una microunità di senso del testo (una frase minima, un verso o un suo membro). Solitamente prevalgono nei madrigali il cui testo si caratterizza per una maggiore discorsività e creano un effetto di flusso sonoro ininterrotto. Nella maggior parte dei casi gli innesti non sono profondi, pertanto sebbene si avverta la conclusione dell'inciso musicale, essa risulta solo accennata, non comporta una stasi accentuata dell'intonazione.

Dal punto di vista armonico, le clausole che ricorrono più frequentemente sono quelle perfette (cfr. cadenze finali, poco sopra) e le cadenze 'fuggite'. Le prime si connotano per un effetto conclusivo più marcato, tanto è vero che le troviamo spesso usate in funzione sezionante. Le cadenze fuggite, come si può intuire dal nome, sono quelle che creano l'aspettativa di una conclusione sul primo grado, che poi non ha luogo; nella tabella 4 (p. 51) sono state indicate con un 3 e un diesis o un bequadro a esponente della nota (espressa in notazione alfabetica), seguita, in parentesi tonda, dalla nota che si trova una quinta sotto (o una quarta sopra), per es. $D^{3\sharp}$ (G).

I Modi

Per prima cosa, scrive Zarlino, un'attenta lettura del testo dovrà guidare il compositore nello stabilire il modo d'impianto del brano:

> Dico dunque che qualunque volta il musico havrà proposto di comporre alcun motetto o madrigale, overo qualunque altra sorte di cantilena, considerato prima bene le parole del soggetto, debbe dapoi eleggere il modo conveniente alla loro natura. [4]

[4] GIOSEFFO ZARLINO, *Istituzioni Harmoniche,* p. 221.

Ispirandosi alla teoria greca dell'*ethos*, riadattata alla pratica coeva, i teorici cinquecenteschi sottolineano che ogni modo è associabile a un preciso carattere e stato d'animo: se il dorico si presta a trattare materie severe, piene di sapienza e rende l'animo casto e virtuoso, il frigio è adatto agli argomenti piacevoli e lieti, il lidio ha invece un carattere triste e lamentevole, mentre il misolidio si presta a incitar gli animi,[5] ecc. Non è facile capire se Cifra avesse in mente la teoria dell'ethos nella scelta del modo con cui intonare i madrigali; in alcuni casi sembrerebbe di sì, ma in molti altri la corrispondenza risulterebbe un po' forzata. Del resto, riguardo a questo argomento, è noto come in questo periodo non sempre i musicisti seguissero in modo rigoroso il dettato dei teorici, che in effetti avevano cercato di applicare la teoria dell'*ethos* modale a un contesto ben differente da quello in cui era sorta. Già Johannes Tinctoris e Glareano avevano specificato che una marcata differenza di carattere si può riscontrare più che altro tra i modi autentici e plagali, dove i primi si prestano all'espressione degli affetti da lieti a «medi», i secondi degli affetti da «medi» a mesti.[6] Ma le scelte modali di Cifra – totalmente orientate sull'autentico - sembrano piuttosto spiegarsi con quanto afferma Pietro Ponzio Parmigiano nel suo *Dialogo,* ovvero che «ogni modo si può far mesto e allegro, se il Compositore serà intelligente in questa Prattica della Musica»: infatti consiglia di usare i «movimenti tardi» e la *terza minore* se vorrà una composizione mesta, una decima maggiore e «altri movimenti» per ottenere una composizione allegra, «sì che havendo questa intelligenza potrà ad ogni Tuono tramutar la sua natura».[7]

---

[5] GIOSEFFO ZARLINO, *Istituzioni Harmoniche,* p. 302 -3.

[6] BERNHARD MEIER, «Fondamenti modali del madrigale cinquecentesco» in *Il madrigale oltre il madrigale. Dal Barocco al Novecento: destino di una forma e problemi di analisi*, Atti del IV Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII, Lenno – Como, 28-30 giugno 1991, a c. di Alberto Colzani – Andrea Luppi – Maurizio Padoan, A.M.I.S., Como, 1994.

[7] PIETRO PONZIO, *Dialogo, ove si tratta della theorica, e prattica di musica et anco si mostra la diversità de' contraponti, et canoni*, Erasmo Viotti, Parma, 1595, p. 58.

L'applicazione della modalità – nata in ambito monodico - alla scrittura polifonica e, di conseguenza, le esigenze connesse alla sovrapposizione verticale delle parti, avevano dato luogo a non pochi problemi - oggetto di ampia discussione tra i teorici[8] - e avevano comportato un graduale allontanamento dall'*octoechos* gregoriano. Questa distanza divenne ancora più marcata con l'introduzione, nella seconda metà del Cinquecento, di quattro nuovi modi:

> Nel *Dodekachordon* (Basilea 1547) Glareano teorizzò due nuovi modi, (successivamente accolti e rielaborati da Zarlino): l'Eolio, con *finalis* sul LA e lo Ionico, con finalis sul DO, entrambi articolati in autentico e plagale (dunque quattro in tutto). Questo consentì di avere tante sequenze modali su tante *finales* quante sono le note della scala diatonica, tranne quella di SI, che avrebbe avuto la repercussio (FA) a una distanza di quinta diminuita.[9]

Nel Seicento l'uso dei dodici modi è ormai diffuso, lo stesso Cifra ne dà prova nel IV libro, in cui tre composizioni sono nel IX modo (*O che soave bacio*, *Giunto è pur Lidia*, *Lass'io languisco e moro*) e altre tre nell'XI (*Felice chi vi mira*, *Non veggio il mio bel sole*, *Temer donna non dei*) e già nel suo *Primo libro de madrigali a V voci* (1605) quattro composizioni erano nell'XI modo (Ionio). Ma analizzando i brani ritroviamo altri elementi tipici della prassi compositiva coeva. Per esempio l'uso del trasporto modale, pratica che, in alcuni casi, permetteva al compositore di far muovere le parti con una maggiore osservanza del loro ambito vocale. Già dal Cinquecento il trasporto si realizzava una quarta sopra l'originale e riguardava il Protus, il Deuterus e i modi aggiunti da Glareano. Nella tabella 4 (p. 51) sei composizioni sono nel I^4, ovvero nel primo modo - *Protus*, con *finalis* D - trasportato una quarta sopra, che

[8] Per esempio stabilire il modo di un brano, visto che nella polifonia ogni voce tende a muoversi in un *ambitus* proprio.

[9] DOMENICO ZINGARO e MARCO BOSCHINI, *Teoria e tecnica del contrappunto nella polifonia vocale cinquecentesca*, «La cartellina», LXII (1989), pp. 23-38.

dunque si trova ad avere la *finalis* G e il SI$^{\flat}$ in chiave (l'unica alterazione di cui fosse consentito l'uso in chiave, uso che diviene fisso per il *tritus* e i modi trasposti). Un altro elemento che accomuna molte delle composizioni del IV libro, è un certo 'dinamismo' degli aggregati armonici: nel corso dei brani sono infatti piuttosto frequenti i cambiamenti di modo, condotti solitamente attraverso una cadenza o semplicemente con spostamenti del centro di gravità modale da un ambito all'altro.

Un ulteriore dato significativo, che tradisce il graduale e lento processo di allontanamento dalla caratterizzazione modale delle origini, traspare anche dall'analisi delle cadenze finali, in cui si presenta l'uso costante della *subfinalis* alterata (o comunque la distanza di semitono tra la subfinalis e la finalis), spia dell'importanza crescente e della forte attrazione che la *finalis* ormai esercita nella scrittura polifonica del periodo. Infatti

> le esigenze della sovrapposizione verticale avevano portato lentamente alla scomparsa delle formule melodiche tipiche di ciascun modo; di conseguenza la finalis, in quanto unico elemento che potesse far percepire l'impianto modale di partenza, acquistò maggior importanza e finì per accentrare intorno a sé l'organizzazione gerarchica dei suoni. L'alterazione della *subfinalis* in cadenza aveva proprio lo scopo di conferire maggior risalto alla *finalis* e divenne una pratica talmente diffusa che il cantore rinascimentale la eseguiva anche laddove lo spartito non presentasse la nota alterata (pratica del «semitonia subintellecta»). Gradualmente anche la repercussio perse l'originale funzione modale, orizzontale, assumendo, all'interno della cadenza, quasi un ruolo di "perno", che sembra anticipare la funzione che eserciterà la dominante nel sistema tonale. Con la scomparsa di tutte queste caratteristiche peculiari ai singoli modi, gradualmente venne meno anche la distinzione tra autentico e plagale.[10]

Quanto osservato finora può illuminarci sui criteri adottati da Cifra nell'ordinare le composizioni nella raccolta. Se osserviamo la tabella 4 (p.

[10] DOMENICO ZINGARO e MARCO BOSCHINI, *Teoria e tecnica del contrappunto*, «La cartellina», LXII (1989), pp. 23-38.

51), i madrigali sembrano disposti in relazione al proprio modo d'impianto, in base al quale possiamo individuare cinque gruppi. Un'ulteriore *ratio* sembra poi scandire la successione degli stessi accorpamenti modali: scorrendo la colonna 4 della stessa tabella, notiamo infatti che si realizza una regolare alternanza dei brani con alterazione in chiave e di quelli che ne sono privi.

L'unico madrigale che si trova lontano dal proprio insieme modale è *O che serena fronte*. La sua posizione sembra però tutt'altro che casuale, fungendo quasi da 'cerniera' con i gruppi contigui: infatti ha la stessa *finalis* (G) della serie di madrigali immediatamente precedente, ma rispetto a questi differisce per l'assenza dell'alterazione in chiave, elemento che ha invece in comune con le composizioni in XI modo. Perché questa collocazione?

Se consideriamo l'uso ormai stabile del si^{b} in chiave (relativamente al tritus e ai modi trasportati) e l'alterazione sempre più frequente della subfinalis - nelle cadenze finali, ma anche in quelle interne, come nei madrigali del IV libro – molte scale modali vengono a coincidere, presentando la medesima sequenza di toni e semitoni: il V, VII e XI modo avrebbero il semitono fra il terzo e il quarto grado della scala e fra il settimo e l'ottavo - come nella 'scala maggiore' del sistema tonale – mentre il IX modo e il I trasposto verrebbero a coincidere rispettivamente con la scala 'minore armonica' e con quella 'melodica' ascendente.

Sulla base di ciò, se torniamo alla tabella 4, avremmo l'alternanza di tre gruppi, il primo (madrigali 1-6) e l'ultimo (madrigali 16-19) con le stesse caratteristiche, ovvero delle scale modali che, in presenza della *subfinalis* alterata, vengono a coincidere con quella che nel sistema tonale sarà detta scala 'maggiore', mentre i due gruppi centrali presenterebbero scale modali simili a quelle 'minori'.

Legenda tabella 4

Nella prima colonna è riportato il numero che il madrigale occupa nella raccolta (in questa sede scritto in numeri arabi, invece che romani, per non creare confusione con la forma utilizzata per indicare i modi nella colonna 7). Seguono gli *incipit* del testo letterario (colonna due), l'indicazione delle chiavi usate nell'originale e la loro posizione sul pentagramma (colonna tre); le chiavi sono indicate con la notazione alfabetica (G = chiave di Sol, C = chiave di Do, F = chiave di Fa), il numero indica la riga del pentagramma su cui sono collocate, partendo dal basso, pertanto G2 = chiave di SOL sulla seconda riga, F3 = chiave di FA sulla terza riga, ecc. Poiché all'epoca l'unica alterazione consentita in chiave era il SIb, nella quarta colonna il bemolle indica che la composizione ha il SIb in chiave, il bequadro indica che non presenta alterazioni. La quinta colonna indica la *finalis* del modo d'impianto del brano, sempre espressa in notazione alfabetica, ricavata dalla parte del Basso. Nella sesta colonna si riportano le principali cadenze interne con funzione sezionante, ancora una volta espresse con la notazione alfabetica; le lettere unite dalla barra trasversale indicano le clausole con cui terminano una porzione di testo e la sua ripetizione; la cadenza (con 3 e ♮ o ♯ a esponente) seguita da un'altra in parentesi, per es. $D^{3\sharp}$ (G) indica un aggregato sonoro con la terza alzata, che sottintende una risoluzione, che in realtà non si realizza, su un primo grado. Infine nella settima colonna sono elencati i modi d'impianto delle composizioni espressi in numeri romani.

Legenda tabella 5

Nella prima colonna è riportato il numero che il madrigale occupa nella raccolta (nuovamente scritto in numeri arabi, invece che romani, per non creare confusione con la forma utilizzata per indicare i gradi nelle colonne 5-9). Seguono gli incipit del testo letterario (colonna due), il nome del modo (colonna tre), l'indicazione della *finalis*, in notazione alfabetica (colonna quattro). Dalla colonna cinque alla nove vengono indicati i gradi toccati dalle singole voci nella cadenza finale (si prendono in considerazione solo le ultime due note); le voci vengono indicate sinteticamente (C = canto, Q = quinto, A = alto, T = tenore, B = basso). Nella penultima colonna si specifica il tipo di cadenza, mentre nell'ultima si segnala l'eventuale presenza della terza 'Piccarda'.

Tabella 4. Modi e cadenze principali

N.	Titolo	Claves	Alterazioni	Finalis (Basso)	Cadenze principali	Modo
1	*O chiome erranti*	G2, G2, C2, C3, F3	♮	G	C, G, G	VII
2	*Per far nova rapina*	G2, G2, C2, C3, F3	♮	G	D$^{3\sharp}$ (G), C, C/G	VII
3	*Ardo per te mio bene*	G2, G2, C2, C3, F3	♮	G	C, G	VII
4	*La bella man vi stringo*	G2, G2, C2, C3, F3	♭	F	B^{b}/F, G, C/F	V
5	*Negatemi pur*	G2, G2, C2, C3, F3	♭	F	C/C, A$^{3\sharp}$ (D), A$^{3\sharp}$ (D)/ F	V
6	*O come è gran martire*	G2, G2, C2, C3, F3	♭	F	C, C/F	V
7	*O che soave bacio*	G2, G2, C2, C3, F3	♮	A	D/D, A$^{3\sharp}$ (D), D$^{3\sharp}$ (G)/ A$^{3\sharp}$	IX
8	*Giunto è pur Lidia*	G2, G2, C2, C3, F3	♮	A	A$^{3\sharp}$, A$^{3\sharp}$/ A$^{3\sharp}$	IX
9	*Lass'io languisco e moro*	*C1*, G2, C2, C3, F3	♮	A	D$^{3\sharp}$, A$^{3\sharp}$	IX
10	*Dov'hai tu nido Amore*	*C1, C1, C3, C4, F4*	♭	G	G$^{3\sharp}$	I [4]
11	*Vita mia di te privo*	*C1, C1, C3, C4, F4*	♭	G	G$^{3\sharp}$	I [4]
12	*Stillò l'anima in pianto*	*C1, C1, C3, C4, F4*	♭	G	G$^{3\sharp}$	I [4]
13	*Io mi sento morir*	G2, G2, C2, C3, F3	♭	G	F G$^{3\sharp}$	I [4]
14	*Pargoletta è colei*	G2, G2, C2, C3, F3	♭	G	C, C, G$^{3\natural}$	I [4]
15	*Se gl'occhi vostri io miro*	G2, G2, C2, C3, F3	♭	G		I [4]
16	*O che serena fronte*	*C1, C1, C3, C4, F4*	♮	G		VII
17	*Felice chi vi mira*	G2, G2, C2, C3, F3	♮	C	C, D$^{3\sharp}$ (G), C	XI
18	*Non veggio il mio bel sole*	G2, G2, C2, C3, F3	♮	C	D$^{3\sharp}$, A$^{3\sharp}$, C	XI
19	*Temer donna non dei*	G2, G2, C2, C3, F3	♮	C		XI

Tabella 5. Le cadenze finali

N.	TITOLO	MODO	FINALIS	C	Q	A	T	B	TIPO	TERZA
1	*O chiome erranti*	Tetrardus	G	V-V	II-III	VII-I	II-I	V-I	Perfetta	
2	*Per far nova rapina*	Tetrardus	G	II-III	V-V	VII-I	II-I	V-I	Perfetta	
3	*Ardo per te mio bene*	Tetrardus	G	V-III	VII-I	V-V	II-I	V-I	Perfetta	
4	*La bella man vi stringo*	Tritus	F	V-V	V-III	VII-I	II-I	V-I	Perfetta	
5	*Negatemi pur*	Tritus	F	VII-I	V-V	II-III	II-I	V-I	Perfetta	
6	*O come è gran martire*	Tritus	F	V-V	VII-I	II-III	II-I	V-I	Perfetta	
7	*O che soave bacio*	Eolio	A	II-III	V-V	VII-I	II-I	V-I	Perfetta	Piccarda
8	*Giunto è pur Lidia*	Eolio	A	VII-I	II-I	V-V	V-III	V-I	Perfetta	Piccarda
9	*Lass'io languisco e moro*	Eolio	A	VII-I	V-III	V-V	II-I	V-I	Perfetta	Piccarda
10	*Dov'hai tu nido Amore*	Protus [4]	G	II-III	VII-I	V-V	II-I	V-I	Perfetta	Piccarda
11	*Vita mia di te privo*	Protus [4]	G	II-III	V-V	VII-I	II-I	V-I	Perfetta	Piccarda
12	*Stillò l'anima in pianto*	Protus [4]	G	VII-I	V-V	V-V	II-III	V-I	Perfetta	Piccarda
13	*Io mi sento morir*	Protus [4]	G	V-V	II-III	VII-I	II-1	V-I	Perfetta	Piccarda
14	*Pargoletta è colei*	Protus [4]	G	V-V	II-III	VII-I	V-V	V-I	Perfetta	Piccarda
15	*Se gl'occhi vostri io miro*	Protus [4]	G	II-III	V-V	VII-I	II-I	V-I	Perfetta	Piccarda
16	*O che serena fronte*	Tetrardus	G	VII-I	II-III	V-V	II-I	V-I	Perfetta	
17	*Felice chi vi mira*	Ionico	C	II-III	VII-I	V-V	II-V	V-I	Perfetta	
18	*Non veggio il mio bel sole*	Ionico	C	VII-I	II-III	V-V	II-I	V-I	Perfetta	
19	*Temer donna non dei*	Ionico	C	VII-I	II-III	V-V	II-I	V-I	Perfetta	

4 Edizione critica dei *Madrigali a 5 voci, libro quarto* (Roma 1617)

4.1 I testi

I.

O chiome erranti, o chiome
dorate, inanellate,
o come belle, o come
e volate, e scherzate:
ben voi scherzando errate,
e son dolci gli errori,
ma non errate in allacciando i cori.

v. 1 C, Q, A anche *errãti*
v. 2 *in'anellate*;
v. 3 o come belle *ò* come
v. 5 C anche *bẽ* voi; C, A, T, B *scherzãdo*
v. 6 *gl'errori*
v. 7 C, A, T, B anche ma *nõ* errate; T anche *allacciãdo*; C, Q, A, T anche *allaciando*

G. Marino, *Rime del Marino. Parte seconda. Madriali & Canzoni*, in Venezia presso Gio. Batt. Ciotti 1602, madrigale XLVIII.

v. 2 *innanellate*

II.

Per far nova rapina,
invan t'aggiri alla mia Clizia intorno
o bella Peregrina,
degli alati Reina:
che del bel viso adorno
potrà l'ardente foco, il chiaro lume

gli occhi abbagliarti, e incenerir le piume.

v.1 Q, A la *P* iniziale di *Per* - già posizionata prima del pentagramma - viene ripetuta anche sotto la prima nota.
v. 2 *In van*; *à la*; *Clitia*
v. 3 *peregrina*
v. 4 C *De gl'*alati; Q, A, T, B *De gli* alati. In tutte le 5 voci sono assenti i due punti finali, presenti nella fonte letteraria del 1602.
v. 7 *e'n cenerir*

G. Marino, *Rime del Marino. Parte seconda. Madriali & Canzoni*, in Venezia presso Gio. Batt. Ciotti 1602, madrigale XXXVI.

v. 2 *ala*; *Clitia*
v. 7 *e'ncenerir*

III.

Ardo per te mio bene,
e nel foco ond'avvampo
miser languisco, e non ritrovo scampo.
Deh caro mio desio, cara mia speme,
s'in te pietate ha loco,
languisci al languir mio, ardi al mio foco.

v. 2 C, A, T, B e nel foco ond'*accãpo*; A anche *accampo*; Q ond'*auãpo*; Q anche *auampo*
v. 3 B anche *lãguisco*; Q, A anche *scãpo*
v. 4 *deh'*
v. 5 *hà* loco
v. 6 C, A *Lãguisci*; C, A, T al *lãguir* mio;

Anonimo

IV.

La bella man vi stringo,
e voi le ciglia per dolor stringete,
e mi chiamate ingiusto, et inumano,
come tutto il gioire
sia mio, vostro il martire: e non vedete
che se questa è la mano
che tien stretto il cor mio, giusto è il dolore,

perché stringendo lei stringo il mio core.

v. 1 C, A *mãn*; Q, T, B anche *mãn*; C anche *strĩgo*
v. 3 C e mi chiamat'[e mi chiamate]; *& in humano*
v. 5 B *nõ* vedete; A anche *nõ* vedete
v. 6 C, Q, A T anche se *quest'è*
v. 7 *tiẽn*; giusto è *l'*dolore
v. 8 C, A, T, B *perche strĩgẽdo* lei; Q anche *stringẽdo* lei; C *strĩgo* il mio core; A anche *strĩgo*; B *strĩg'*il mio core; C, Q anche *string'*il mio core.

B. Guarini, *Rime*, Gio. Battista Ciotti, Venezia 1598, madrigale 61

v. 3 *& inhumano*
v. 7 giusto è *'l* dolore
v. 8 *perche*

V.

Negatemi pur cruda
de be vostri occhi il Sole;
negatemi l'angeliche parole;
negatemi pietà, mercede, aita
negatemi la vita:
ma non mi promettete
quel che negar volete.

v. 2 C, Q, A, T *de be* vostri occhi; B *de be'* vostri occhi il *sole*; Q anche *de be'*; C, A anche *occh'il*; C, Q anche *sole*
v. 4 *merced'aita*
v. 5 ma *nõ* mi promettete

B. Guarini, *Rime*, Gio. Battista Ciotti, Venezia 1598, madrigale 42

v. 2 *De' be' uostri* occhi il Sole;
v. 7 Quel*,* che negar volete

VI .

O come è gran martire
a celar suo desire,
quando con pura fede
s'ama chi non se l' crede.
O mio soave ardore,

o mio dolce desio,
s'ognun ama il suo core,
e voi siete il cor mio,
alor fia ch'io non v'ami,
che viver più non brami.

v. 1 O come*, e* gran martire
v. 3 *Quãdo*; A, T, B *cõ* pura fede
v. 4 chi *nõ* se'l crede
v. 7 s'*ogn'vn* ama
v. 8 voi *sete*
v. 9 *a l'or* fia ch'io *nõ* v'ami
v. 10 C anche *nõ* brami

B. Guarini, *Rime*, Gio. Battista Ciotti, Venezia 1598, madrigale 82

v. 7 s'*ogn'un* ama
v. 8 voi *sete*
v. 9 *A lor*

VII.

O che soave bacio
dalla mia donna ebb'io;
non so se don di lei, se furto mio,
ma se questo è pur furto, alcun non sia
che brami cortesia.
Fatti pur ladro Amor, ch'io ti perdono,
e ceda in tutto alla rapina il dono.

v. 2 *Da la* mia *dõna hebb*'io
v. 3 *nõ* so
v. 4 C se questo*, e* pur furto; B se questo *e* pur furto; Q, T se *quest'*è pur furto
v. 6 C, A *ladr'*Amor; C, Q, A anche *ladr'Amore*;
v. 7 *à la* rapina

B. Guarini, *Rime*, Gio. Battista Ciotti, Venezia 1598, madrigale 72

v. *Da la* mia Donna *hebb*'io
v. 7 *à la* rapina

VIII.

Giunto è pur, Lidia, il mio
non so se deggia dire
o partire, o morire.
«Lasso», dirò ben io,
ché morte è la partita,
poiché 'n lasciando te, lascio la vita.

v. 1 B *giũto*; giunto*, e* pur
v. 2 C, B *nõ* so; Q *nõ* solo nella ripetizione
v. 3 O partire *ò* morire
v. 4 *Lasso*; B dirò *bẽ* io
v. 5 *che mort'è* la partita; C, Q, A, T anche *morte, e* la partita
v. 6 C, B *poi che* 'n *lasciãdo*; Q, A, T anche *lasciãdo*

G. Marino, *Rime del Marino. Parte seconda. Madriali & Canzoni*, in Venezia presso Gio. Batt. Ciotti 1602, madrigale C.

v. 2 non *sò,*
v. 3 *ò* morire
v. 4 *Lasso*, dirò *ben'*io
v. 6 *poiche*'n

IX.

Lass'io languisco e moro e voi mio sole
mi vedete languire,
mi vedete morire,
e pur, cruda, chiedete udir parole.
«Ahi», che più dir potrei?
Non vedete voi il cor negli occhi miei?

v. 1 C, T, B *lãguisco*
v. 5 C, B *chiedet'*udir; T anche *chiedet'*udir
v. 7 non vedete *voi'* l cor *ne gl'*occhi miei

Anonimo

X.

Dov'hai tu nido, Amore,
nel viso di Madonna, o nel mio core?
S'io miro come splendi,
sei tutto in quel bel volto;
ma se poi come impiaghi, e come accendi,
sei tutto in me raccolto.
Deh, se mostrar le maraviglie voi
del tuo poter in noi,
talor cangia ricetto;
ed entra a me nel viso, a lei nel petto.

v. 2 B viso di *Madõna*; C, Q, A, T anche *Madõna*; *ò* nel mio core
v. 3 come splẽdi
v. 4 C, A, T, B *se* tutto in quel bel volto; Q *se'*
v. 6 C, T, B *se* tutto in me raccolto; Q, A *se'*
v. 9 C anche *cãgia*
v. 10 *ed'*entra *à* me nel viso *à* lei nel petto

B. Guarini, *Rime*, Gio. Battista Ciotti, Venezia 1598, madrigale 4

v. 2 *ò* nel mo core?
v. 4 *se'* tutto in quel bel volto
v. 6 *se'* tutto in me raccolto
v. 10 entra *à* me nel viso, *à* lei nel petto

XI.

Vita mia, di te privo
sai tu com'io son vivo?
Poiché mi manca il vero,
ti formo col pensiero,
e ti parlo, e ti onoro,
e mirando l'immagine non moro.

v. 2 C, Q, A, T anche *sõ* vivo
v. 3 *poi che*; mi *mãca* il vero
v. 4 C col *pẽsiero*
v. 5 e *t'honoro*
v. 6 mirando l'*imagine*

G. Marino, *Rime del Marino. Parte seconda. Madriali & Canzoni*, in Venezia presso Gio. Batt. Ciotti 1602, madrigale CXVII.

v. 3 *Poiche*
v. 5 e ti parlo, e *t'adoro*
v. 6 mirando l'*imagine*

XII.

Stillò l'anima in pianto
Tirsi, quando partire
dovea da Clori, e ne volea morire;
ma la ninfa pietosa,
con la bocca amorosa,
quell'umor colse e poi
lo ridiede al Pastor coi baci suoi:
onde per gli occhi uscita,
rientrò per le labbra, in lui, la vita.

v. 1Q anche *piãto*
v. 2 C, A, T *quãdo* partire
v. 4 T, la *nĩfa* pietosa
v. 5 T *cõ* la bocca amorosa
v. 6 *quel humor* colse
v. 7 C, Q, A lo *ridied'*al pastor; T anche lo *ridied'*al
v. 8 per *gl'*occhi uscita
v. 9 T per le *labbr'*in lui

A. Ongaro, *Rime d'Antonio Ongaro detto l'Affidato Accademico Illuminato. In Venetia presso Gio. Bat. Ciotti. 1604.*

v. 3*&* ne volea morire
v. 4 la ninfa *amorosa*
v. 5 con la bocca *pietosa*
v. 6 Quell'*humor* colse *&* poi
v. 9 per le *labra*

XIII.

Io mi sento morir quando non miro
colei ch'è la mia vita.
Poi se la miro anco morir mi sento,
perché del mio tormento
non ha pietà la cruda e non m'aita,
e sa pur s'io l'onoro,
così mirando e non mirand'io moro.

v. 1 C, Q, T *quãdo*; ; A anche *quãdo*; C, Q, A, *nõ* miro; T, B anche *nõ* miro
v. 2 C, Q, A, B Colei ch'*e* la mia vita
v. 3 Q anche *ãco* morir mi *sẽto*
v. 4 *perche*; C, T del mio *tormẽto*; B anche *tormẽto*
v. 5 C, T *nõ*; Q, A, B anche *nõ*; *hà* pietà; Q e *nõ* m'aita
v. 6 *sà* pur s'io l'*honoro*
v. 7 C, T così *mirãdo*; Q, B anche così *mirãdo*; C, Q anche così *mirãd'*; C anche così *mirand'*; A anche così *mirand'*; C, Q, A anche e *nõ*; C, T anche *è nõ*; *i* moro

B. Guarini, *Rime*, Gio. Battista Ciotti, Venezia 1598, madrigale 55

v. 4 *perche* del mio tormento
v. 6 e *sà* pur s'*i' l'adoro*
v. 7 manca il pronome personale *io* di fronte a *moro*

XIV.

Pargoletta è colei,
ch'accende i pensier miei;
e pargoletto Amore,
che mi saetta il core.
Ma nell'anima sento
e gran foco, e gran piaga, e gran tormento.

v. 1 Pargoletta*, e* colei
v. 2 ch'*accend'i*; Q, A, B *pẽsier*; C, T anche *pẽsier*; B anche ch'*accẽd*'i
v. 5 *ma ne l'*anima sento; C anche *mà*
v. 6 Q, A, T *grã*; C, B anche *grã*; A *tormẽto*; T anche *tormẽto*; A anche e grã *foc'e* grã piaga

G. Marino, *Rime del Marino. Parte seconda. Madriali & Canzoni*, in Venezia presso Gio. Batt. Ciotti 1602, madrigale CVI.

v. 2 ch'accende i *desir* miei
v. 5 Ma *nel'*anima *io* sento

XV.

Se gli occhi vostri io miro
donna, m'abbaglio al lume:
se lunge i miei raggiro,
spargo di pianto un fiume.

Ahi dunque cieco mi faran fra poco
l’acqua degli occhi miei, dei vostri il foco.

v. 1 Se *gl’*occhi; B *vostr’*io miro
v. 2 A *dõna*; C, T, B anche *dõna*
v. 3 A, B *lũge*
v. 4 C, Q, A *piãto*
v. 5 *Ah’* dunque; T B anche *dũque*
v. 6 *de gl’*occhi miei;

G. Marino, *Rime del Marino. Parte seconda. Madriali & Canzoni*, in Venezia presso Gio. Batt. Ciotti 1602, madrigale LIX.

v. 5 cieco mi faran *frà* poco
v. 6 *de’* vostri il foco.

XVI.

O che serena fronte,
o che labbia di rose e bel crin d’oro
io miro e godo e di piacer non moro.
Ahi, chi frena il mio core,
che di gioia non strugge oppur d’ardore ?
Amor, se tanto puoi,
miracoli del Ciel son questi tuoi.

v. 5 C di gioia *nõ* strugge; T anche *nõ* strugge; *ò pur* d’ardore; A anche d’*ardire*
v. 6 B se tanto *poi*
v. 7 *son’* questi tuoi

Anonimo

XVII.

Felice chi vi mira,
ma più felice chi per voi sospira,
felicissimo poi
chi sospirando fa sospirar voi.
Ben ebbe amica stella
chi per donna sì bella
può far contento in un l’occhio e il desio,
e sicuro può dir «Quel core è mio».

v. 2 *mà* più felice
v. 4 A *fà* sospirar; C, Q anche *fà*
v. 5 A *bẽ*; C, Q, A *hebbe*
v. 7 C, Q, A *puo* far; Q, T, B *cõtento*; C, A anche *cõtento*; T, B anche *cõtẽto*; C, Q, A l'occhio *el'* desio; T, B *e l'* desio
v. 8 C, Q, *puo* dir; A, T, B anche *puo*

B. Guarini, *Rime*, Gio. Battista Ciotti, Venezia 1598, madrigale 53

v. 5 Ben *hebbe*
v. 7 l'occhio*, e'l* desio

XVIII.

Non veggio il mio bel Sole,
l'amato e caro mio bel Sol non veggio.
Cruda mia stella, or che mi può far peggio
se al suo bel raggio io vivo?
Come lasso or vivrò, s'io ne son privo?
Morrei, ma crudo Amore,
per doppio strazio, tien in vita un core.

v. 1 Q non *vegg'*il
v. 2 A *nõ* veggio; Q anche *nõ* veggio
v. 3 *Hor* che mi può
v. 4 *s'*al suo; Q *raggi'*io; T manca il pronome personale *io*
v. 5 *hor* vivrò; Q s'io ne *sõ*
v. 6 *crud'*Amore
v. 7 doppio *stratio*; C,Q, A *tiẽ* in vita; T anche *tiẽ*

Anonimo

XIX.

Temer donna non dei
ch'io scopra altrui giammai gl'incendi miei.
Il mio rinchiuso ardore
non vedrà, non saprà, non ch'altri Amore;
ardo, e sempre arderò, tacito amante,
se pur tra fiamme tante
non s'apre il petto e fore

l'imagin tua non manifesta il core.

v.1 Q *nõ* dei; B *nòn* dei
v. 2 *già mai*; C gl'*incendij* miei; Q, A, B gl'*incẽdij* miei; T gl'*incẽdi* miei
v. 4 Q, A, *nõ* vedrà *nõ* saprà *nõ* ch'altri; C anche *nõ* vedrà *nõ* saprà; T, B *nõ* saprà *nõ* ch'altri; T, B *amore*; Q anche *amore*
v. 5 *sẽpre* arderò
v.6 C, A *fiãme*; Q anche *fiãme*
v. 7 Q *nõ* s'apre
v. 8 B *nõ* manifesta; Q anche *nõ* manifesta

G. Marino, *Rime del Marino. Parte seconda. Madriali & Canzoni*, in Venezia presso Gio. Batt. Ciotti 1602, madrigale LXII.

v. 2 gl'*incendij*
v. 4 *(*non ch'altri*)*
v. 6 se pur *trà*

II. O chiome erranti

7
o chio-me_er-ran - ti, o chio me_er
o chio-me_er - ran - ti,
o chio-me_er-ran - ti, o chio-me_er - ran
o chio-me_er - ran - ti, o chio-me_er - ran - ti,
O chio-me_er-ran - ti, o chio-me_er - ran -
10
ran - ti, o chio - me do-ra - te, i - na - nel - la - te,
o chio - me do - ra - te, i - na - nel-la - te,
ti, o chio - me do - ra-te, i - na - nel - la - te,
o chio - me do - ra - te, i - na-nel - la - te, i - na - nel-la - te,
ti, o chio - me do-ra - te, i - na - nel - la - te,

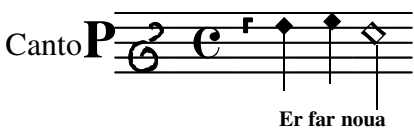
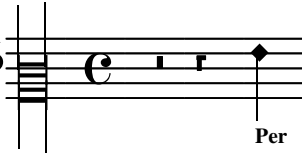
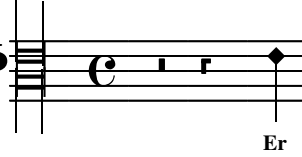
14
o co- me bel - le, o co - me e vo - la -
o co - me bel - le,_o co - me e vo-la - te,_e scher-
o co - me bel - le_o, co - me e vo-
o co - me bel-le,_o co - me e vo-la - te,_e scher-za -
o co - me bel - le,_o bel - le e vo-le - te,_e scher-
18
te,_e scher - za - te: ben voi, ben voi scher - zan - do_er - ra -
za - te: ben voi,
la - te,_e scher - za - te: ben voi, ben voi scher - zan - do_er-
te, e scher - za - te: ben voi, ben voi scher - zan - do_er-
za - te: ben voi,

21
- te, ben voi scher-zan-do_er-ra - te,
ben voi scher-zan-do_er-ra - te, ben voi scher-
ra - te, scher - zan-do_er-ra - te, ben
ra - te, scher - zan-do_er-ra - te, scher - zan-do_er-ra - te, scher-
ben voi scher-zan-do_er-ra -
24
scher - zan - do_er - ra - te, e son dol - ci gli_er-ro -
zan - do_er - ra - te, e son dol - ci gli_er-
voi scher - zan - do_er - ra - te, e son dol - ci gli_er-ro -
zan - do_er - ra - te, e son dol - ci gli_er-
te, e son dol - ce gli_er-

27
- ri, ma non er - ra - te_in al-lac-cian - do_i co -
ro - ri, in al-lac - cian - do_i co -
- ri, ma non er - ra - te_in al - lac - cian - do_i co -
ro - ri, ma non er - ra - te_in al - lac - cian - do_i co -
ro - ri,
31
ri, ma non er - ra - te_in al - lac-cian - do, in - al - lac - cian - do_i co - ri,
ri, ma non er-ra - te_in al-lac-ciand - do_i co - ri,
ri,
ri, ma non er - ra - te, non er - ra - te_in al - lac - cian - do_i co - ri,
ma non er - ra - te_in al - lac - cian - do_i co - ri,

35
e son do - ci gli_er - ro - ri, ma non er-ra-te_in al-lac-
e son dol - ci gli_er-ro - ri, ma non er - ra -
e son dol - ci gli_er - ro - ri,
e son dol - ci gli_er - ro - ri,
e son dol - ci gli_er - ro - ri, ma non er - ra -
39
cian - do,_in al - lac - cian - do i co - ri,
- te_in al - lac - cian - do_i co - ri, ma non er - ra -
in al - lac - cian-do_i co - ri, ma
in al - lac - cian - do_i co - ri, ma
- te_in al - lac - cian - do_i co - ri,

42
in al - lac - cian - do_i co - ri,
- te_in al - lac - cian - do, in al - lac - cian - do_i co - ri, ma non er -
non er - ra - te_in al - lac - cian - do_i co - ri, ma
non er - ra - te_in al - lac - cian - do_i co - ri, ma
45
ma non er - ra - te_in al - lac - cian - do_i co -
ra - te_in al - lac - cian - do, in al - lac - cian - do_i co -
non er - ra - te_in al - lac - cian - do, in al - lac - cian - do_i co -
non er - ra - te, non er - ra - te_in al - lac - cian - do_i co -
ma non er - ra - te_in al - lac - cian - do_i co -

48
ri, ma non er - ra - te_in al - lac - cian - do, non er - ra - te_in al - lac -
ri, ma non er - ra - te_in
ri, ma non er - ra - te_in al - lac - cian - do_i co - ri, in al - lac -
ri, ma non er - ra - te
ri, ma non er - ra - te_in al - lac -
51
cian - do, in al - lac - cian - do_i co - ri.
al - lac - cian - do_i co - ri.
cian - do, in al - lac - cian - do i - co - ri.
in al - lac - cian - do_i co - ri.
cian - do_i co - ri.

II. Per far nova rapina

7
per far no - va ra -
in - van t'ag - gi - ri_al - la mia Cli-zia_in-tor - no, per far no -
al - la mia Cli - zia_in - tor - no, per
gi - ri_al - la mia Cli - zia_in-tor - no,
In - van t'ag - gi - ri_al - la mia Cli - zia_in - tor - no, per far no -
10
pi - na, per far no - va ra - pi - na, in-van t'ag -
- va ra - pi - na, per far per far no-va ra - pi - na
far no - va ra - pi - na, per far no-va ra - pi - na
per far, per far no - va ra - pi - na, ra - pi - na in-van t'ag -
- va ra - pi - na, per far no - va ra-pi - na,

14
- gi - ri_al - la mia Cli - zia al - la mia Cli - zia_in - tor - no,
in - van t'ag - gi - ri_al - la mia Cli - zia_in - tor - no, in - van t'ag-
in - van t'ag - gi - ri_al - la mia Cli - zia_in-tor - no in - van t'ag-
- gi - ri al - la mia Cli - zia_in - tor - no,
in - van t'ag - gi - ri_al - la mia Cli - zia_in - tor - no,
17
in-van ta'ag-gi - ri_al - la mia Cli - zia, al - la mia Cli - zia_in-
- gi - ri_al-la mia Cli - zia, al - la mia Cli-zia,_al-la mia Cli-zia_in-tor -
- gi - ri, in-van t'ag - gi - ri al - la mia Cli - zia_in - tor -
in-van t'ag-gi - ri_al - la mia Cli - zia, al - la mia Cli - zia_in-
in - van t'ag - gi - ri_al-la mia Cli - zia_in - tor -

20
– tor - no o bel - la Pe-re-gri - na, o bel -
- no o bel - la Pe-re-
- no o bel - la Pe-re-gri - na,
– tor - no o bel - la Pe-re-gri - na
- no o bel - la Pe-re-
24
- la Pe-re-gri - na, de-gli_a-la - ti Re-i - na:
– gri - na, de-gli_a-la - ti Re - i - na:
de-gli_a-la - ti Re - i - na: che
de-gli_a-la - ri Re - i - na:
– gri - na, de-gli_a-la - ti Re - i - na:

27

che del bel vi- so_a - dor - no po - trà l'ar - den - te fo -

che del bel vi - so_a - dor - no po - trà l'ar - den - te fo - co,_il

del bel vi - so_a - dor - no po - trà - l'ar - den - te fo -

33
lu - me
gl'oc - chi_ab - ba - gliar-ti,_e_in-ce-ne-rir - le
- ro lu - me gli_oc - chi_ab - ba - gliar - ti,_e_in - ce - ne - rir le pi -
- me gli_oc - chi_ab - ba - gliar - ti,_e_in - ce - ne - rir le
lu - me
36
gli_oc - chi_ab ba - gliar-ti,_e_in-ce - ne rir - ,_e_in - ce - ne - rir
piu - me, gli_oc - chi ba-gliar-ti,_e_in-ce - ne -
- me, gli_oc - chi_ab - ba - gliar - ti, e_in - ce - ne -
piu - me,
gli_oc - chi_ab ba - gliar-ti,_e_in-ce - ne - rir

39
le piu - me, che del bel vi-so_a-dor - no po-trà -
rir le piu - me, che del bel vi - so_a - dor - no
rir le piu - me, che del bel vi - so_a - dor - no po-
che del bel vi-so_a - dor - no po-
le piu - me, che del bel vi - so_a - dor - no
43
- l'ar-den-te fo - co,_il chia - ro lu - me, il
po - trà l'ar-den-te fo - co,_il chia - ro lu - me, po - trà l'ar-
trà l'ar - den - te fo - co,_il chia - ro - lu - me, po - trà, po - trà
trà l'ar - den - te fo - co,_il chia - ro lu - me, po - trà l'ar-den-te
po - trà l'ar-

46
chia-ro - lu - me, gli_oc - chi_ab-ba-gliar-ti,_e_in-ce - ne-
den-te fo - co,_il chia-ro lu - me gli_oc - chi_ab-ba-gliar-ti,_e_in-ce - ne-
l'ar-den-te - fo - co,_il chia - ro lu - me gli_oc - chi_ab-ba-
fo - co,_il chia - ro lu - me
den-te fo - co,_il chia-ro lu - me
49
rir, e_in-ce-ne - rir le piu - me, gli_oc - chi_ab-ba-
rir, e_in - ce - ne - rir le piu - me, gli_oc-chi_ab-ba - gliar - ti,
gliar-ti,_e_in-ce - ne - rir le piu - me
gli_oc - chi_ab-ba - giar-ti,_e_in-ce - ne-
gli_oc -

52
gliar-ti,_e_in-ce - ne - rir,
e_in-ce-ne - rir - le-piu - me.
gli_oc - chi_ab-ba - gliar-ti,_e_in ce - ne - rir le piu - me.
ab - ba - gliar-ti_e_in ce - ne - rir le piu - me.
rir le piu - me,
e_in - ce - ne - rir le piu - me.
- chi_ab-ba-gliar-ti,_e_in-ce - ne - rir le piu - me.

III. Ardo per te

7
e nel fo-co_on-de_av - vam - po
fo - co_on-de_av-vam - po, on - de_av - vam - po mi - ser lan -
e nel fo - co_on-de_av - vam-po, on - de_av - vam - po mi - ser lan - gui -
e nel fo-co_on-de_a - vam - po mi - ser lan - gui -
ne, e nel fo - co_on-de_av - vam - po
11
mi - ser lan - gui - sco, lan - gui - sco,
gui - sco, mi - ser lan - gui - sco,
- sco, mi - ser lan - gui - sco, mi - ser lan - gui - sco,
sco, mi - ser lan - gui - sco, lan - gui - sco,
mi - ser lan - gui - sco,

15
e non ri - tro - vo scam - po, mi -
e non ri - tro - vo scam - po, e non ri - tro - vo scam - po,
e non ri - tro - vo, ri - tro - vo scam - po, e non ri - tro - vo, ri - tro - vo scam - po,
e non ri - tro - vo scam - po,
e non ri - tro - vo scam - po, e non ri - tro - vo scam - po,
19
– se lan - gui - sco, mi - ser lan - gui - sco
mi - ser lan - gui - sco, mi - ser lan - gui - sco
mi - ser lan - gui - sco
mi ser lan - gui - sco, mi - ser lan - gui - sco
mi - ser lan - gui - sco,

23

e non ri-tro - vo scam - po *e non ri - tro - vo scam - po.*

e non ri - tro-vo scam-po, *e non ri - tro - vo scam - po.*

e non ri-tro-vo scam - po, e non ri - tro - vo, ri-tro-vo scam - po.

e non ri - tro-vo scam-po, *e non ri - tro-vo scam-po.*

e non ri-tro-vo scam - po.

31
me, se_in te pie - ta - te_ha lo - co, lan -
se_in te, se_in te pie - ta - te_ha lo - co, lan -
- me, se_in te pie - ta - te_ha lo - co, lan -
me, se_in te pie - ta - te_ha lo - co,
se_in te pie - ta - te_ha lo - co, lan -
35
gui - sci_al lan - guir mio, ar - di_al mio fo -
gui - sci_al lan - guir mio, ar - . - di_al mio
gui - sci_al lan - guir mio, ar - di_al mio
lan - gui - sci_al lan - guir mio,
gui - sci_al lan - guir mio,

39
co, lan - gui - sci_al lan - guir -
fo - co, lan - gui - sci_al lan - guir
fo - co, lan - gui - sci_al lan - guir
lan - gui - sci_al lan - guir -
lan - gui - sci_al lan - guir
43
mio, ar - di_al mio fo - co, ar - di_al mio fo-co,
mio, ar - di_al mio fo -
mio, ar - di_al mio fo - co, ar -
mio, ar - di_al mio fo - co, ar - di_al mio fo-co,
mio, ar - di_al mio fo - co,

47
ar - di_al mio fo - co ar - di_al mio fo - co.
co, ar - di_al mio fo - co.
— di_al mio fo - co, ar - di_al mio fo - co.
ar - di_al mio fo - co.
ar - di_al mio fo - co, ar - di_al mio fo - co.

IV. La bella man vi stringo

6
la bel - la man vi strin - go, la bel - la man vi strin -
man, la bel - la man vi strin - go, la bel - la man, la
la bel - la man vi strin - go, la bel - la man vi
la bel - la man vi
la bel - la man vi strin - go,
9
go, vi strin - go, e voi le ci - glia per do - lor
bel - la man vi strin - go, e voi le ci - glia per do -
strin - go, e voi le ci - glia per do - lor, le ci - glia per do -
strin - go, e voi le ci - glia per do -
e voi le ci - glia per do - lor

12
strin - ge - te, e mi chia - ma - te e mi chia - ma - te_in - giu -
lor strin - ge - te, e mi chia - ma - te_in - giu - sto, e
lor strin - ge - te, strin - ge - te, e mi chia - ma -
lor strin - ge - te, e mi chia - ma - te_in giu - sto,
strin - ge - te e mi chia - ma - te_in-
15
sto, e mi chia - ma - te_in-giu - sto,_et in - u - ma -
mi chia-ma - te, chia - ma-te_in giu - sto in - giu - sto, et in - u-
te_in-giu - sto, e mi chia-ma-te_in giu-sto,_et in - u - ma - no,
e mi chia-ma-te_in-giu - sto,_e mi chia-ma-te_in - giu - sto et i-nu-ma - no,
giu - sto, e mi chia-ma - te_in-giu - sto_et in - u - ma - no, et in - u-

18
no et i - nu - ma - no, co - me tut - to_il gio - i - re sia mio, vo -
ma - no, co - me tut - to_il gio - i - re sia mio,
et i - nu - ma - no, co - me tut - to_il gio - i - re sia mio,
et i - nu - ma - no, co - me tut - to_il gio - i - re sia mio,
ma - no, co - me tut - to_il gio - i - re sia mio,
22
– stro_il mar - ti - re, vo - stro_il mar - ti - re: e non ve - de - te che se que - sta_è la
vo - stro_il mar - ti - re: e non ve - de - te che se
vo stro_il mar - ti - re:
vo - stro_il mar - ti - re:
vo - stro_il mar - ti - re: e non ve - de - te che se

26
ma - no, e non ve - de - te che se que - sta_è la ma -
que - sta_è la ma - no, e non ve - de - te che se que - sta_è la ma -
e non ve - de - te che se que - sta_è la ma - no, non ve - de - te che se que - sta_è la
e non ve - de - te che se que - sta_è la ma - no, che se que - sta_è la
que - sta_è la man - no, e non ve - de - te che se que - sta_è la
29
- no, che tien stret - to_il cor mio, giu -
- no, che tien stret-to_il cor mio,
ma - no, che tien stret - to_il cor mio giu - sto, giu-sto_è_il do-
ma-no, che tien stret - to, che tien stret-to il cor mio, giu -
ma - no, che tien stret - to_il cor mio, giu - sto_è_il do-

33
– sto_è il do - re, per-ché strin-gen-do lei strin-go_il mio cuo -
giu - sto_è_il do-lo-re, per - ché strin-gen-do lei strin - go_il mio
lo - re, per - ché strin-gen-do lei strin - go_il mio
– sto_è_il do-lo - re,
lo - re,
37
– re, e non ve-de-te che se que - sta_è la ma - no,
cuo - re, e non ve - de-te che se que - sta_è la ma - no, e non ve -
cuo - re, e non ve-de-te che se
e non ve - de-te che
e non ve-de-te che se que - sta_è la ma -

40
e non ve - de - te che se que - sta_è la ma - no,
de - te che se que - sta_è la ma - no, che tien
que - sta_è la ma - no, non ve - de - te che se que - sta_è la ma - no,
se que - sta_è la ma - no, che se que - sta_è la ma - no che tien stret -
no, e non ve - de - te che se que - sta_è la ma - no, che tien
43
che tien stret - to_il cor mio, giu - sto_è_il do -
stret - to_il cor mio, giu - sto_è_il do - lo
che tien stret - to_il cor mio, giu - sto, giu - sto_è_il do - lo - re,
- to, che tien stret - to_il cor mio, giu - sto_è_il do - lo -
stret - to_il cor mio, giu - sto_è_il do - lo -

47

lo - re, per - ché strin - gen - do lei strin - go_il mio cuo - re, per -

– re, per - ché strin - gen - do lei strin - go_il mio co – re,

per - ché strin - gen - do lei strin - go_il mio cuo - re,

re, per - ché

re,

54
lei, strin-gen-do - lei strin - go_il mio cuo - re.
lei, strin-go_il mio cuo - re, strin-go_il mio cuo - re.
gen-do lei strin - gen-do lei strin - go_il mio cuo - re.
gen-do-lei, strin-gen-do lei strin - go, strin - go_il mio cuo - re.
per - ché strin-gen-do - lei strin - go_il mio cuo - re.

V. Negatemi pur

6
- te-mi pur cru - da de' be' vo - stri_oc -
ne - ga - te-mi pur cru - da de' be', de' be' vo -
ne - ga - te - mi pur cru - da de' be' vo - stri_oc - chi, de'
- te-mi pur cru - da, ne - ga - te - mi pur cru - da de' be' vo -
ne - ga - te-mi pur cru - da de' be vo - stri_oc -
9
chi, vo - stri_oc - chi_il so - le de' be' vo-stri_oc - chi_il so -
stri_oc-chi_il so - le, de' be' vo-stri oc - chi_il so - le, de' be' vo-stri_oc-chi_il so-
be' vo - stri_oc-chi_il so - le, de' be' vo-stri_oc-chi_il so le, il so -
stri_oc - chi_il so - le, de' be' vo-stri_oc-chi_il so -
– chi_il so - le, de' be' vo-stri_oc - chi_il so -

12
le;
le; ne - ga -
le; ne - ga - te - mi le_an - ge - li - che pa - ro - le, ne -
le; ne - ga - te - mi le_an - ge - li - che pa - ro - le, ne -
le; ne - ga - te - mi le_an - ge - li - che pa - ro - le;
16
ne - ga - te - mi le_an-ge-li-che pa - ro - le; ne - ga - te - mi pie -
te - mi le_an-ge - li - che pa - ro - le; ne - ga - te - mi - pie -
ga - te - mi le_an - ge - li - che pa - ro - le; ne - ga - te - mi pie -
ga - te - mi le_an - ge - li - che pa - ro - le; ne ga - te - mi pie -
ne - ga - te - mi pie -

20
tà, ne - ga - te - mi pie - tà, mer - ce - de,_ai - ta ne - ga -
tà, ne - ga - te - mi pie - tà: mer - ce - de,_a - i - ta ne - ga -
tà, ne - ga - te - mi pie - tà, mer - ce - de,_a - i - ta
tà, ne - ga - te - mi pie - tà, mer - ce - de,_a - i ta ne - ga -
tà, ne - ga - te - mi pie - tà mer ce - de,_a - i - ta
25
te - mi, ne - ga - te - mi la vi - ta: ma
te - mi la vi - ta: ma non mi
ne - ga - te - mi la vi - ta ma non mi
- te - mi la vi - ta, ne - ga - te - mi la vi - ta ma non mi pro - met - te -
ne - ga - te - mi la vi - ta ma non mi pro - met -

28
non mi pro-met-te - te, ma non mi pro-met-te - te quel
pro-met-te - te, ma non mi pro-met-te - te
pro-met-te - te, ma non mi pro-met-te - te
te, ma non mi pro-met - te - te
te - te, ma non mi pro-met - te - te,
31
che ne-gar, quel che ne-gar vo-le - te, ma non mi pro-met-te-
quel che ne - gar - vo - le - - te, ma non mi
quel che ne-gar vo - le - te, ma non mi pro-met-te-
quel che ne - gar vo - le - te, ma non mi pro-met - te - te,
ma non mi pro-met - te -

35
te, ma non mi pro-met-te - te quel che ne-gar vo -
pro-met-te-te, ma non mi pro-met - te - te quel che ne - gar, quel che ne-gar vo-
te, ma non mi pro-met-te - te quel
ma non mi pro-met-te - te quel che ne-gar vo -
te, ma non mi pro-met-te - te
39
le - te, quel che ne - gar vo - le - te, quel,
le - te, quel che ne-gar, quel che ne-gar vo-le - te, quel che ne -
che ne - gar vo - le - te, quel
le - te, quel che ne-gar, quel che ne-gar vo - le - te, quel
quel che ne - gar vo - le - te,

43
quel che ne - gar, quel che ne - gar vo - le - te.
gar, quel che ne - gar, ne - gar vo - le - te.
che ne - gar, quel - che ne - gar vo - le - te.
che ne - gar, quel che ne - gar vo - le - te.
quel che ne - gar vo - le - te.

VI. O com'è gran martire

7
a ce-lar suo de - si - re, quan - do con pu - ra fe - de
a ce - lar suo de-si - re, quan-do con pu - ra fe-de s'a -
a ce - lar suo de - si - re, quan - do con pu - ra fe - de
lar suo de - si - re, - suo de-si - re, quan - do con pu - ra fe - de
a ce - lar suo de - si - re, quan - do con pu - ra fe - de
13
s'a - ma chi non sel' cre - de. O mio so - a - ve_ar-do -
ma chi non sel' cre - de, sel' cre - de. O mio so - a-ve_ar-do - re,
s'a - ma chi non sel' cre - de. O mio so - a - ve_ar
s'a - ma che non sel' cre - de. O mio so - a - ve_ar-
s'a - ma che non sel' cre - de. O mio so - a - ve_ar -

17
– re, o mio dol - ce de - si - o, s'o - gnun,
o mio dol - ce de - si - o, s'o - gnun
do-re, o mio dol-ce, o mio dol - ce de - si - o, s'o - gnun a
do - re, o mio dol - ce de - si - o,
do - re, o mio dol - ce de - si - o, s'o - gnun
21
s'o - gnun a - ma_il suo co - re, e
a - ma_il suo co - re, s'o - gnun a - ma_il suo co - re,
ma_il suo co - re, s'o - gnun a - ma_il suo co - re,
a - ma_il suo co - re, s'o - gnun a - ma_il suo co - re,
a - ma_il suo co - re e

25
voi, e voi sie - te_il cor mi -
e voi sie - te_il cor mi - o, e voi sie-te_il cor sie - te_il cor mi -
e voi sie - te_il cor m - o, e voi, e voi sie - te_il cor-mi -
e voi sie - te_il cor mi - o, e voi sie - te_il cor mi -
voi sie-te_il cor mi - o, e voi sie-te_il cor mi -
29
o, a - lor fia ch'io non v'a - mi,
o, a - lor fia ch'io non v'a - mi,
o, a - lor fia ch'io non v'a - mi,
o, a - lor fia ch'io non v'a - mi,
o, a - lor fia ch'io non v'a - mi,

33
a - lor fia ch'io non v'a - mi, che vi - ver più, che vi - ver più non
a - lor fia ch'io non v'a - mi, che vi - ver più non
a - lor fia ch'io non v' - mi, che vi - ver più non bra -
a - lor fia ch'io non v'a - mi, che vi - ver più non
a - lor fia ch'io non v'a - mi,
37
bra - mi, che vi - ver più, che vi - ver più, che vi - ver più non bra -
bra - mi, che vi - ver più, che vi - ver più, che vi-ver più non bra -
- mi, che vi - ver più, che vi - ver più non bra -
bra - mi, che vi - ver più, che vi - ver più non bra -
che vi-ver più non bra -

41
mi, a - lor - fia ch'io non v'a - mi,
mi, a - lor fia ch'io non v'a - mi,
mi, a - lor fia ch'io non v'a - mi,
mi, a - lor fia ch'io non v'a - mi,
mi, a - lor fia ch'io non v'a - mi,
45
ch'io non v'a - mi, che vi - ver più, che vi - ver più non bra - mi, che vi - ver
ch'io non v'a - mi, che vi - ver più non bra - mi, che vi - ver
ch'io non v'a - mi, che vi - ver più non bra - mi,
ch'io non v'a - mi, che vi - ver più non bra - mi,
ch'io non v'a - mi,

49
più, che vi - ver più, che vi - ver più non bra - mi.
più, che vi - ver più non bra - mi.
che vi - ver più, che vi - ver più non bra - mi.
che vi - ver più non bra - mi.
che vi - ver più non bra - mi.

VII. O che soave bacio

7
o che so - a - ve ba - cio dal - la mia don -
o, o che so - a - ve ba - cio dal - la mia don - na_eb -
o, o che so - a - ve ba - cio dal -
o che so - a - ve ba - cio dal -
o che so - a - ve ba - cio dal - la mia don -
11
na_eb - b'i - o; non so, non so se don di lei, se fur - to mi -
b'i - o; non so, non so se don di
la mia don - na_eb - b'i - o; non so, non so se don di lei, se fur - to
la mia don - na_eb - b'i - o; non so, non so se don di lei se fur - to -
na_eb - b'i - o; non so,

15
o, se fur-to - mi - o, non so se don di lei se fur-to
lei, se fur-to mi - o, non so se don di lei, se fur-to
mi - o, se fur-to mi - o, non so se don di lei - se fur-to mi - o,
mi - o, non so se don di lei se fur-to mi -
non so se don di lei se fur-to mi -
19
mi - o, ma se que - sto_è pur fur - to,
mi - o, ma se que - sto_è pur fur - to,
ma se que - sto, ma se que - sto_è pur fur - to,
o, se fur-to mi - o, ma se que - sto_è pur fur - to,
o, ma se que - sto_è pur fur - to,

23

al - cun non si - a che bra - mi cor - te - si - a. Fat - ti pur la - dro_A -

al - cun non si - a che bra - mi cor - te - si - a. Fat - ti pur la - dro_A -

al - cun non si - a che bra - mi cor - te - si - a, Fat - ti pur la - dro_A -

al - cun non si - a

al - cun non si - a

31

ce-da_in tut-to_al-la ra - pi-na, al-la ra-pi-na_il do - no,

a la ra-pi - na_il do - no, e ce-da_al-la ra - pi-na_il

e ce - da_in tut-to_al - la ra-pi - na_il do - no,

e ce - da_in tut-to_al - la ra-pi - na_il do - no, e ce - da_in tut-to_al-

e ce - da tut-to_al-

39
pur - la - dro_A - mor, ch'io ti per - do - no,
– ti pur la - dro_A - mor, ch'io ti per - do - no, e
fat - ti pur la - dro_A - mor, ch'io ti per - do - no,
pur la - dro_A - mor ch'io ti per - do - no,
– ti pur la - dro_A - mor ch'io ti per - do - no,
43
al - la ra - pi - na_il do - no, e ce - da_intut-to_al-la ra-
ce-da_in tut-to al_la ra - pi-na, al-la ra-pi-na_il do - no, e ce - da_intut-to_al-la ra-pi -
e ce - da_in tut-to_al - la ra-pi-na_il do - no, e ce - da_intut - to,
e ce - da_in tut-to_al la ra-pi - ne_il do - no, e ce - da_intut-to_al-
e ce - da_intut-to_al-

47
pi-na, e ce-da_in tut-to_al - la ra-pi - na, al - la ra - pi - na_il do - no.
na, al - la ra - pi - na_il do - no, al - la ra - pi - na_il do - no.
al - la ra - pi - na al - la ra - pi - na_il do - no.
la ra - pi - na, e ce-da_in tut - to al - la ra - pi - na_il do - no.
la ra - pi - na, al - la ra - pi - na_il do - no.

VIII. Giunto è pur Lidia

15
ri - re. "Las - so", di-rò ben i - o,
re. "Las - so", di-rò ben i-o, ché mor-
ri - re. "Las - so", di-rò ben i-o,
ri - re. "Las - so", di-rò ben i-o,
- re. "Las - so" di-rò ben i-o,
19
ché mor - te_è la par-ti - ta,
te_è la par-ti - ta ché mor-te, che mor - te_è la par-ti-
ché mor-te_è la par-ti - ta, ché mor - te_è la par-ti -
ché mor-te_è la par-ti-ta, ché mor - te_è la par-ti -
ché mor - te_è la par - ti -

23

poi - ché'n la-scian-do te, la - scio-la vi -

ta, poi-ché'n la - scian-do te la - scio-la vi -

ta, poi ché'n la-scian-do te, la - scio la vi - ta, la

ta, poi - ché'n la-scian-do te, la - sci la vi -

ta,

31
ta, la - scio la vi - ta, "Las -
- ta la - scio, la - scio la vi - ta,
la - scio la vi - ta, la - scio la vi - ta.
vi - ta, la - scio la vi - ta,
ta, la - scio la vi - ta,
35
- so", di - rò ben i - o, ché mor - te_è la par - ti -
"Las - so", di - rò ben i - o, ché
"Las - so", di - rò ben i - o, ché mor - te_è la par-
"Las - so", di - rò ben i - o, ché mor - te_è la par-
"Las - so" di - rò ben i - o,

39
_ ta "Las - so", dirò ben i - o,
mor - te_è la par - ti - ta, "Las - so" di - rò ben i - o ben i - o,
ti - ta, "Las - so", di - rò ben i - o,
ti - ta, "Las - so", "Las - so", di - rò ben i - o,
"Las - so", di - rò ben i - o,
43
che mor - te_è la par - ti - ta, poi - ché'n
che mor - te_è la par - ti - ta,
che mor - te, che mor - te_è la par - ti - ta,
che mor - te_è la par - ti - ta, poi - ché'n la - scian - do
che mor - te_è la par - ti - ta, poi - ché'n

47
la-scian-do te, poi-ché'n la - scian - do te, la - scio-la vi -
poi - ché'n la-scian-do te, la - scio la vi -
poi-ché'n la - scian-do te, la - scio la vi - ta, la
te, poi - ché'n la-scian-do te, la - scio la vi -
la-scian-do te,
51
- ta, poi - ché'n la - scian - do te, la -
ta, poi - ché'n la - scian - do te, la - scio,
vi - ta, poi - ché'n la - scian - do te,
ta, poi - ché'n la - scian - do te, la - scio la
poi - ché'n la - scian - do te, la -

54
scio-la vi - ta, la - scio la vi - ta
la - scio la vi - ta, la - scio la - scio la vi - ta
la - scio la vi - ta, la - scio la vi-ta, la - scio la vi - ta.
vi - ta, la vi - ta, la - scio la vi - ta.
scio la vi - ta, la - scio la vi - ta.

IX. Lass'io languisco e moro

7
_ le mi ve - de - te lan - gui - re, mi ve - de -
_ le mi ve - de - te lan - gui - re, mi ve -
le mi ve - de - te lan - gui - re, mi ve - de -
mi ve - de - te lan - gui - re, mi ve - de -
mi ve - de - te lan - gui - re, mi ve - de -
11
te mo - ri - re, mo - ri - re, e pur, cru - da, chie - de - te_u -
de - te mo - ri - re,
- te mo - ri - re,
te mo - ri - re, e pur, cru - da, chie - de - te_u - dir pa -
_ te mo - ri - re,

15
dir pa - ro - le, e pur, cru - da, chie-de-te_u-dir
e pur, cru - da, chie-de-te_u-dir pa - ro - le, chie-de-te_u-
e pur, cru - da, chie-de-te_u-dir pa - ro - le, e pur, cru - da, chie-de-te_u-
ro - le, e pur, cru-da, chie-de-te_u-dir, chie-de-te_u-dir
e pur cru - da chie-de-te_u-dir pa - ro -

19
pa - ro - le. "Ahi",
dir pa-ro - le. "Ahi", che più dir po-tre - i?
dir pa - ro - le. "Ahi", che più dir po-tre - i?
pa - ro - le?
le.

23
che più dir po - tre - i? "Ahi", che più dir po - tre - i?
"Ahi", che più dir po - tre - i? "Ahi", che più
"Ahi", che più dir po - tre - i? "Ahi", che più
"Ahi", che più dir po - tre - i? "Ahi",
"Ahi", che più dir po - tre - i?
27
po - tre - i? Non ve - de - te voi_il cor ne - gli_oc -
dir po - tre - i? Non ve - de - te voi_il cor ne -
dir che più dir po - tre - i? Non ve - de - te - voi_il cor
che più dir po - tre - i? Non ve - de - te voi_il co?
Non ve - de - te vo_il cor ne -

chi, ne - gli_oc - chi mie - i? "Ahi", che più
gli_oc - chi mie - i?
ne - gli_oc - chi mie - i? "Ahi", che più dir po - tre -
ne-gli_oc - chi mie - i?
gli_oc - chi mie - i?
dir po - tre - i? "Ahi", che più dir, che più dir po - tre -
"Ahi", che più dir po - tre - i?
- i? "Ahi", che più dir po - tre -
"Ahi", che più dir po - tre - i? po-
"Ahi" che più dir po - tre - i? "Ahi" che più dir po - tre -

39
– i? Non ve - de - te voi_il cor ne - gli_oc - chi mie -
Non ve - de - te voi_il cor ne - gli_oc - chi
- i? Non ve - de - te - voi_il - cor ne - gli_oc - chi
tre - i? Non ve - de - te voi_il cor? Ne - gli_oc - chi
– i? Non ve - de - te voi_il cor? -
43
– – i? Non ve - de - te voi_il cor? Non
mie - i? Non ve - de - te voi_il cor? Non
mie - i? Non ve - de - te voi_il cor? Non
mie - i? Non ve - de - te voi_il cor? Non
Non ve - de - te - voi_il cor? Non

47
ve - de - te voi_il cor ne - gli_oc - chi mie - i?
ve - de - te voi_il cor ne-gli_oc - chi mie - i?
ve - de - te - voi_il cor? Ne-gli_oc - chi, ne - gli_oc-hi mie - i?
ve - de - te - voi_il cor ne-gli_oc-chi mie - i? Ne-gli_oc - chi mie - i?
ve - de - te - voi_il cor ne - gli_oc - chi mie - i?

X. Dov'hai tu nido Amore

6
mo - re, nel vi - so di Ma - don - na,_o nel mio co - re?
– re, nel vi - so di Ma - don - na,_o nel mio co -
mo - re, nel vi - so di Ma - don - na,_o nel mio co - re?
nel vi - so di Ma - don - na, di Ma - don - na,_o nel mio co - re, do -
re, nel vi - so di Ma - don - na,_o nel mio co -
9
do - v'hai tu ni - do,_A - mo - re,
re? do - v'hai tu ni - do,_A - mo - re,
do - v'hai tu ni - do,_A - mo - re, do - v'hai tu ni - do,_A - mo - re,
- v'hai tu ni - do, do - – v'hai tu ni - do,_A - mo - re, nel
re? do - v'hai tu ni - do,_A - mo - re,

12
nel vi - so di Ma - don - na, o nel mio co - re?
nel vi - so di Ma - don - na_o nel mio co - re? nel
nel vi - so di Ma - don - na,_o nel mio co - re?
vi - so di Ma - don - na, di Ma - don - na,_o nel mio co - re? Nel
nel vi - so di Ma - don - na,_o nel mio co - re?
15
Nel vi - so di Ma - don - na,_o nel mio co - re?
vi - so di Ma - don - na, nel vi - so di Ma - don - na_o nel mio co - re? S'io
nel vi - so di ;a - don - na,_o nel mio co - re?
vi - so di Ma - don - na,_o nel mio co - re, o nel mio co - re?
nel vi - so di Ma - don - na,_o nel mio co - re?

18

S'io mi - ro co - me splen - di, sei tut-to_inquel bel vol - to, *s'io*

mi - ro co - me splen - di se tut-to_inquel bel vol - to s'io mi - ro, *s'io mi -*

S'io mi - ro co - me splen - di se tut-to_inquel bel vol - to, s'io mi - ro

S'io mi - ro

S'io

22

mi - ro co - me splen - di, sei tu-to_inquel bel vol - to; ma se poi

ro, sei tut-to_inquel, *sei tut-to_inquel* bel vol - to; ma se poi co -

co-me,-co-me splen - di, sei tut-to_inquel bel vol - to; ma se poi

co-me splen - di, sei tut-to_in quel bel vol - to; ma se poi

mi - ro co-me splen - di, sei tut-to_inquel bel vol - to; ma se poi

26
co - me_im-pia-ghi,_e co-me_ac-cen - di, sei tut-to_in me,
me_im-pia - ghi, e co-me_ac-cen - di, sei tut-to_in
co-me_im-pia-ghi e co-me_ac-cen - di, sei tut-to_in
co - me_im-pia-ghi, e co-me_ac - cen-di,
co - me_im-pia-ghi, e co-me_ac-cen - di,
29
sei tut-to_in me, sei tut-to_in me rac - col - to. Deh,
me, sei tut-to_in me rac-col - to. Deh,
me, se tut-to_in me rac - col - to. Deh,
sei tut-to_in me, in me rac-col-to, rac - col - to. Deh,
sei tut-to_in me rac - col - to. Deh, -

33
se mo-strar le ma-ra - vi - glie vo - i
se mo-strar, se mo - strar le ma-ra - vi-glie vo - i del tuo po - ter in no -
se mo - strar le ma-ra - vi - glie vo - i del tuo po-ter in
se mo - strar le ma-ra - vi - glie vo - i del tuo po-ter in
se mo-strar le ma-ra - vi - glie vo - i
37
del tuo po-ter in no - i, in no - i ta - lor, ta - lor, ta -
– i, del tuo po - ter in no - i, ta - lor, ta - lor
no - i, del tuo po - ter in no - i, ta - lor, ta -
no - i, del tuo po - ter in no - i, ta - lor, ta - lor, ta -
del tuo po - ter in no - i, ta - lor, ta - lor

41
lor can-gia ri - cet - to; ed en-tra_a me nel vi - vo,_a lei nel pet-
can-gia ri - cet - to; ed en-tra_a me nel vi - so_a lei, a lei nel pet-
lor can-gia ri - cet - to; ed en - tra_a me nel vi-so_a lei, a lei nel pet -
lor can-gia ri - cet - to; ed en - tra_a me nel vi - so a lei nel pet-
can-gia ri - cet - to;
46
to, ta - lor, ta - lor, ta - lor can - gia ri - cet - to,
to, ta - lor, ta - lor can - gia-ri - cet - to,
to, ta - lor cam - bia ri - cet - to,
to, ta - lor, ta - lor, ta - lor can - gia ri - cet - to,
ta - lor, ta - lor can - gia ri - cet - to,

50
ta - lor can - gia ri - cet - to_ed en - tra a me nel vi - - so, a me nel vi -
ta - lor can - gia ri - cet - to; ed en - tra_a me nel vi -
ta - lor cam - bia ri - cet - to; ed en - tra_a me nel vi - so,_a lei, a
ta - lor can - gia ri - cet - to; ed en - tra_a me nel vi - so, a
ta - lor can - gia ri - cet - to;
55
so, a lei nel pet - to, ed en - tra, ed en - tra_a me nel
so,_a lei nel pet - to, ed - en - tra_a me nel
lei, a lei nel pet - to, ed en - tra_a me nel vi -
lei nel pet - to, a lei,
ed en - tra_a me nel vi -

58
vi - so,_a lei, a lei, a lei nel pe - to.
vi - so, ed en - tra_a me nel vi - so_a lei, a lei nel pet - to.
- so, ed en - tra_a me nel vi - so,_a lei, a lei nel pet - to.
ed en - tra_a me nel vi - so,_a lei, a lei nel pet - to.
– so_a lei, a lei nel pet - to.

XI. Vita mia

Canto
Canto secondo
Alto
Tenore
Basso
I t a
Vi - ta mia, di te pri - vo sai tu co - m'io son vi - vo? sai tu co -
Vi - ta mia, di te pri - vo sai tu co - m'io son vi -
Vi - ta mia, di te pri - vo sai tu co - m'io son vi - vo? Sai
Vi - ta mia, di te pri - vo sai tu co - m'io son vi - vo? Sai
Vi - ta mia, di te pri - vo sai tu co -

7
m'io son vi - vo? Vi - ta mia, vi - ta
vo? Vi - ta mia, vi - ta
tu co - m'io son vi vo? Vi - ta mia, vi - ta
tu co - m'io son vi - vo? Vi - ta mia, vi - ta
m'io son vi - vo? Vi - ta mia, vi - ta
11
mia, di te pri - vo, di te pri - vo sai tu com'
mia, di te pri - vo, di te pri - vo sai
mia, di te pri - vo, di te pri - vo sai
mia, di te pri - vo, di te pri - vo
mia, di te pri - vo, di te pri - vo,

15
io son vi - vo? Sai tu com' io son vi - vo? Com' io son vi-
tu com' io son vi - vo? Sai tu com' io son vi - vo? com' io son vi -
tu com' io son vi - vo? Sai tu com' io son vi -
sai tu com' io son vi-
sai tu com' io son vi - vo?
19
vo? Poi - ché mi man - ca_il ve - ro, ti for - mo
vo? Poi - ché mi man - ca_il ve - ro,
vo? Poi - ché mi man - ca_il ve - ro, ti for -
vo? Poi - ché mi man - ca_il ve - ro, ti
Poi - ché mi man - ca_il ve - ro,

23
col pen - sie - ro, ti for - mo, ti for - mo col pen - sie - ro,_e
ti for - mo col pen - sie - ro,
- mo col pen - sie - ro, ti for - mo col pen - sie - ro,
for - mo col pen - sie - ro,
ti for - mo col pen - sie - ro,
27
ti par - lo, e ti_o - no - ro, e mi - ran - do l'im -
e ti par - lo,_e ti_o no - ro, e mi -
e ti par - lo,_e ti_o - no - ro, e mi -
e ti par - lo,_e ti_o - no - ro,
e ti par - lo,_e ti_o - no - ro,

31
ma - gi-ne non mo - ro,
ran-do l'im-ma - gi - ne non mo - ro, e mi -
ran-do l'im-ma - gi - ne non mo - ro, e
e mi-ran-do l'im-
e mi -
35
e ti par - o,_eti_o-no - ro,
ran-do l'im-ma - gi - ne non mo - ro, e ti par - lo,_e ti_o-
mi - ran-do l'im - ma-gi - ne non mo-ro, e ti par - lo,_eti_o-no -
ma - gi-ne non mo - ro, e ti par -
ran-do l'im-ma - gi - ne non mo - ro, e ti par - lo,_e ti_o-

39
e mi - ran - do l'im - ma - gi - ne non mo -
no - ro, e mi - ran - do l'im - ma - gi - ne non mo -
– ro, e mi - ran - do l'im - ma - gi - ne non mo -
lo, e ti o - no - ro,
no - ro,
43
ro, e mi - ran - do l'im - ma - gi - ne non mo -
ro,
ro, e mi - ran - do l'im - ma - gi - ne non mo -
e mi - ran - do l'im - ma - gi - ne non mo -
e mi - ran - do l'im - ma - gi - ne non mo -

47
ro, e mi-ran-do l'im - ma - gi-ne non mo - ro.
e mi-ran-do l'im - ma - gi-ne non mo - ro, non mo - ro.
ro, e mi - ran-do l'im-ma - gi - ne non mo - ro.
ro, e mi - ran - do l'im - ma-gi - ne non mo - ro.
ro, e mi - ran-do l'im-ma - gi - ne non mo - ro.

XII. Stillò l'anima in pianto

7
tir - re do - vea da Clo - ri, e ne vo - lea, e ne vo - lea mo - ri -
ti - re do - vea da Clo - ri, e ne vo - lea mo - ri -
ti - re do - vea da Clo - ri, e ne vo - lea mo - ri -
ti - re do - vea da Clo - ri,
ti - re do - vea da Clo - ri,
11
re, e non vo - lea mo - ri - re;
re, e ne vo - lea mo - ri - re; ma la
ra, e ne vo - lea mo - ri - re; ma la nin - fa pie -
e ne vo - lea mo - ri - re; ma la nin -
e ne vo - lea mo - ri - re;

15
ma la nin - fa pie - to - sa, ma la
nin - fa pie - to - sa, ma la nin - fa pie - to - sa, la nin -
to - sa, ma la nin - fa pie - to -
fa pie - to - sa, ma, ma, la
ma, la nin - fa pie-
19
nin - fa pie-tosa, con la boc - ca_a-mo - ro - sa, con la boc -
fa pie - to - sa, con la boc - ca_a-mo-ro - sa,
sa, pie-to - sa, con la boc - ca_a mo-ro-sa, con la boc -
nin - fa pie - to - sa, con la boc - ca_a mo-
to - sa, con la boc -

23
– ca_a - mo - ro - sa, quel - l'u - mor col - se e
quel - l'u - mor col - se e po -
- ca_a - mo - ro - sa quel - l'u - mor col - se e po -
ro - sa quel - l'u - mor col - se e po -
– ca_a - mo ro - sa quel - l'u - mor col - se e po -
27
po - i lo ri - die - de_al Pa - stor coi ba - ci suo -
- i lo ri - die - de_al Pa - stor coi ba - ci suo -
– i lo ri die - de_al Pa - stor coi ba - ci suo-
- i lo ri - die - de_al Pa - stor, al Pa - stor coi ba - ci suo-
– i lo ri - die - de_al Pa - stor coi ba - ci suo -

31
- i, lo ri - die - de_al Pa - stor - coi ba - ci suo - i: on -
- i, lo ri - die - de_al Pa - stor coi ba - ci suo - i:
- i, lo ri - die - de_al Pa - stor coi ba - ci suo - i:
- i, lo ri - die - de_al Pa - stor coi ba - ci suo - i:
- i:
35
- de per gli_oc - chi_u - sci - ta, u - sci - ta, ri - en - trò
on - de per gli_oc - chi_u - sci - ta, ri - en - trò per le
on - de per gli_oc - chi_u - sci - ta, ri - en - trò
on - de per gli_oc - chi_u - sci - ta,
on - de per gli_oc - chi_u - sci - ta,

39
per le lab-bra,_in lui la vi - ta, ri - en - trò
lab-bra,_in lui, la vi - ta, ri - en - trò per le
per le lab-bra,_in lui, la vi - ta, ri - en - trò
ri - en - trò per le lab-bra,_in
ri - en trò per le
43
per le lab-bra,_in lui la vi - ta, ri-en-trò, ri-en-trò per le lab -
lab - bra,_in lui, la vi - ta, ri-en - trò per le lab - bra,
per le lab-bra,_in lui, la vi - ta, ri - en - trò, ri-en-trò per le lab - bra,
lui, in lui la vi - ta, ri-en-trò per le lab - bra,_in lui,
lab - bra_in lui la vi - ta, ri-en - trò per le lab - bra_in

47
bra_in lui la vi - ta.
per le lab - bra,_in lui, la vi - ta.
per le lab - bra,_in lui, la vi - ta.
per le lab - bra,_in lui la vi - ta.
lui la vi - ta.

XIII. Io mi sento morir

6
quan - - do non mi - ro, io mi sen -
quan-do non mi - ro, io mi sen - to mo - rir, io mi sen -
do non mi - ro, quan - do non mi - ro, io mi sen - to mo-rir, mo-rir
do non mi - ro, io mi sen - to mo-rir, mo-rir,
quan-do non mi - ro, io mi sen -
10
to mo - rir, quan - do non mi - ro co - lei
to mo - rir, mo - rir quan - do non mi-ro, quan - do non mi-ro co - lei
quan - do non mi - ro, quan - do non mi-ro co - lei
mo - rir quan - do non mi - ro co - lei,
to mo - rir quan - do non mi - ro co - lei,

14
ch'è la mia vi - ta, io mi sen - to mo-rir, mo-rir, mo-rir, quan-do non
ch'è la mia vi-ta, io mi sen - to mo-rir, mo-rir quan -
ch'è la mia vi - ta, io mi sen - to mo-rir, mo-rir quan - do non mi - ro,
io mi sen - to mo-rir, mo-rir quan -
io mi sen - to mo - rir quan-do non
18
mi - ro, quan - do non mi - ro co - lei,
do non mi-ro, quan - do non mi - ro co - lei
quan - do non mi - ro co - lei
do non mi-ro, quan - do non mi - ro co - lei ch'è la mia
mi - ro, quan - do non mi - ro co - lei

22
ch'è la mia vi - ta, mia vi - ta. Poi se la mi - ro_an - co mo - rir
ch'è la mia vi - ta. Poi se la mi - ro_an - co mo -
ch'è la mia vi - ta. Poi se la mi - ro_an - co mo -
vi - ta, mia vi - ta.
ch'è la mia vi - ta.
26
mi sen - to, poi se la mi - ro_an - co mo - rir
rir mi sen - to, poi se la mi - ro_an - co mo - rir an - co mo -
rir mi sen - to, an - co mo -
Poi se la mi - ro_an cor mo - rir
Poi se la mi - ro_an - co mo - rir

30
mi sen - to, per - ché del mio tor-men-to,
rir mi sen - to
rir mi sen - to, mi sen-to, per - ché del mio tor-men - to,
mi sen - to, per-ché del mio tor-men - to, per-
mi sen - to,
34
per-ché, per - ché del mio tor-men - to, del mio tor-men-to
per - ché del mio tor-men - to
per - ché del mio tor - men - to
ché del mio tor-men - to, del mio tor - men - to
per-ché del mio tor - men - to, del mio tor-men-to

37
non ha pie - tà la cru - da
non ha pie - tà la cru - da e non m'a - i - ta,
non ha pie - tà la cru - da e non m'a - i - ta,
non ha pie - tà la cru - da e non m'a - i - ta,
non ha pie - tà la cru - da e non m'a - i - ta,
40
e non m'a - i - ta, non ha pie - tà, non ha pie -
e non m'a - i - ta, non ha pie - tà, non ha pie -
e non m'a - i - ta, non ha pie - tà, non ha pie -
e non m'a - i - ta, non ha pie - tà, non ha pie -
e non m'a - i - ta, non ha pie - tà, non ha pie -

43
tà la cru - da e non m'a - i - ta, e non m'a - i - ta,
tà la cru - da e non m'a - i - ta, e non m'a - i - ta,
tà la cruda e non m'a - i - ta, e non m'a - i - ta,
tà la cru - da e non m'a - i - ta, e non m'a - i - ta,
tà la cru - da e non m'a - i - ta,
47
e sa pur s'io l'o - no - ro, e sa pur s'io l'o - no - ro,
e sa pur s'io l'o - no - ro, co - sì mi-
e sa pur s'io l'o - no - ro, e sa pur s'io l'o - no-ro, l'o - no - ro,
e sa pur s'io l'o - no - ro, e sa pur s'io l'o - no - ro,
e sa pur s'io l'o - no - ro,

51
co - sì mi - ran - do_e non mi - ran - d'io mo - ro,
ran - do_e non mi - ran - do, e non mi - ran - do, co - sì mi - ran - do_e non mi -
co - sì mi - ran - do_e non mi - ran - d'io mo - ro, co - sì mi -
co - sì mi - ran - do_e non mi - ran - d'io mo - ro,
54
co - sì mi - ran - do_e non mi - ran - d'io mo - ro,
ran - do,_e non mi ran - do, e non mi - ran - d'io mo - ro, e sa pur
ran - do_e non mi - ran - do, e non mi ran - d'io mo - ro, e sa
co - sì mi - ran - do_e non mi - ran - d'io mo - ro,
e sa

57
e sa pur - s'io l'o - no - ro, co - sì mi - ran - do_e non - mi
____ s'io l'o - no - ro, co - sì mi -
pur s'io l'o - no - ro,
e sa pur s'io l'o - no - ro, s'io l'o - no - ro,
pur s'io l'o - no - ro, co - sì mi -
60
ran - do, e non mi - ran - do, co - sì mi - ran - do_e non mi - ran - d'io
ran - do_e non mi - ran - d'io mo - ro, co - sì mi -
co - sì mi - ran - do_e non mi - ran - d'io mo - ro, co - sì mi - ran - do_e non mi -
co - sì mi - ran - do_e on mi -
ran - do_e non mi - ran - d'io mo - ro, co - sì mi -

63
mo - ro, e non mi - ran - d'io mo - ro, io mo - ro.
ran - do_e non mi - ran - do io mo - ro.
ran - do, e non mi - ran - d'io mo - ro.
ran - do, e non mi - ran - do io mo - ro.
ran - do_e non mi - rand - d'io mo - ro.

XIV. Pargoletta è colei

7
par-go-let - ta_è co-le - - i ch'ac - cen - de_i pen-sier
par-go - let - ta è co-le - i ch'ac - cen -
ta_è co-le - i, è co-le - i ch'ac - cen -
let - ta, par-go-let-ta_è co-le - i ch'ac-cen - de_i pen-sier mie - i,
par-go-let - ta_è co-le - i ch'ac - cen - de_i pen-sier
11
mie - i, ch'ac-cen - de_i pen-sier mie - i;
- de_i pen-sier mie-i, ch'ac - cen - de_i pen-sier - mie - i; e par-go-
- de_i pen-sier-mie - i, ch'ac - cen - de_i pen-sier mie - i; e
ch'ac - cen-de_i pen-sier mie - i; e
mie - i, ch'ac - cen - de_i pen-sier-mie - i;

15
e par - go - let - to_A - mo - re, che mi sa - et - ta_il co - re, e par - go -
let - to_A - mo - re, che mi sa - et - ta_il co - re, e
par - go - let - to_A - mo - re, che mi sa - et - ta_il co - re,
par - go - let - to_A - mo - re, che mi sa - et - ta_il co - re,
e

18
let - to_A - mo - re, che mi sa - et - ta_il co - re.
par - go - let - to_A - mo - re, che mi sa - et - ta_il co - re.
e par - go - let - to_A - mo - re, che mi sa - et - ta_il co - re.
e par - go - let - to_A - mo - re, che mi sa - et - ta_il co - re.
par - go - let - to_A - mo - re, che mi sa - et - ta_il co - re.

21
Ma nel - l'a - ni-ma sen-to, ma nel - l'a -
Ma nel - l'a - ni-ma sen-to, ma nel-l'a - ni-ma
Ma nel-l'a - ni - ma sen - to, ma nel - l'a -
Ma nel - l'a - ni-ma sen-to, ma nel - l'a -
Ma nel-l'a - ni - ma sen - to, ma nel-l'a - ni-ma
26
– ni - ma sen - to e gran fo - co,_e gran pia - ga,_e
sen - to e gran fo - co,_e gran pia-ga, e gran pia - ga, e gran fo -
– ni - ma sen - to e gran fo-co._e gran pia - ga,_e gran,
– ni - ma sen - to e gran fo - co._e gran pia-ga,_e gran fo - co, e gran pia-ga,_e
sen - to e gran fo-co,_e gran pia - ga,_e gran

30
gran tor - men - to, ma nel - l'a -
co, e gran pia - ga,_e gran tor - men - to, ma, ma nel - l'a - ni - ma
___ e gran tor - men - to, ma, ma nel - l'a -
gran tor - men - to, ma nel - l'a -
___ tor - men - to, ma nel - l'a - ni - ma
34
– ni - ma sen - to, ma nel - l'a - ni - ma sen - to e gran fo -
sen - to, ma nel - l'a - ni - ma sen - to e
– ni - ma sen - to, ma nel - l'a - ni - ma sen - to e gran fo - co,_e gran pia -
– ni - ma sen - to, ma nel - l'a - ni - ma sen - to e gran fo - co,_e gran pia -
sen - to, ma nel - l'a - ni - ma sen - to e gran fo -

39
co,_e gran pia - ga,_e gran, e gran tor - men - to.
gran fo - co,_e gran pia - ga,_e gra tor - men - to.
ga, e gran pia - ga,_e gran fo-co,_e gran pia-ga, e gran tor - men - to.
ga,_e gran fo - co, e gran pia-ga,_e gran tor - men - to.
co,_e gran pia - ga,_e gran tor - men - to.

XV. Se gl'occhi vostri

6
se gli_oc-chi vo - stri, se gli_oc-chi vo - stri, se gli_oc-chi vo-stri_io
se gli_oc-chi vo - stri, se gli_oc-chi vo - stri_io
se glio_oc-chi vo - stri, se gli_oc - chi vo-stri_io mi -
se gli_oc-chi vo - stri, se gli_oc-chi vo - stri_io
se gli_oc-chi vo - stri, se gli_oc-chi vo - stri_io
9
mi - ro don - na, m'ab - ba - glio - al lu - me, do -
mi - ro don - na, m'ab - ba - glio_al lu - me, don -
– ro don - na, m'ab - ba - glio_al lu - me,
mi - ro don - na, m'ab - ba - glio_al lu - me,
mi - ro

12
- na, m'ab - ba - glio, m'ab - ba - gio_al lu - me:
- na, m'ab - ba - glio, m'ab - ba - glio_al lu - me:
don - na, m'ab - ba - glio_al lu - me: se lun - ge_i
don - na, don - na, m'ab - ba - glio_al lu - me:
don - na, m'ab - ba - glio_al lu - me: se lun -
15
se lun-ge_i miei rag - gi - ro, se lun-ge_i miei rag-
se lun-ge_i miei rag - gi - ro, se lun - ge_i miei rag-
miei rag - gi - ro, se lun-ge_i miei rag - gi - ro, rag - gi -
se lun - ge_i miei rag-gi - ro, i miei rag - gi - ro, i miei rag-
– ge_i miei rag-gi - ro, se lun - ge_i miei rag - gi -

18
gi - ro, spar - go di pian - to_un fiu - me.
gi - ro, spar - go di pian-to_un fiu - me, di pian - to_un fiu - me.
- ro, spar - go di pian-to_un fiu - me.
gi - ro, spar - go di pian - to_un fiu - me.
ro, spar - go di pian - to_un fiu - me.
22
"Ahi" dun-que cie - co mi fa-ran, mi fa - ran, fra
"Ahi" dun-que cie - co mi fa - ran fra po -
"Ahi" dun-que cie - co mi fa - ran, mi fa - ran fra
"Ahi" dun-que cie - co mi fa - ran fra
"Ahi" dun-que cie - co mi fa - ran fra

25
po - co l'ac-qua de-gli_oc-chi miei, l'ac - qua de-gli_oc -
– co l'ac - qua de - gli_oc-chi miei, de - gli_oc-chi miei, l'ac - qua de-
po - co l'ac - qua de - gli_oc-chi miei, de-
po - co l'ac-qua de-gli_oc - chi miei,
po - co l'ac - qua de - gli_oc-chi miei, dei vo -
29
– chi miei, dei vo - stri_il fo - co, ahi dun - que
gli_oc-chi miei, dei vo-stri_il fo - co, il fo - co, ahi dun-que cie -
gli_oc-chi miei, dei vo-stri_il fo - co, ahi dun - que
l'ac - qua de-gli_oc-chi miei, dei vo - stri_il fo - co, ahi dun - que
stri, dei vo - stri_il fo - co, ahi dun - que

33
cie - co, ahi dun - que cie - co mi fa - ran, mi fa -
– co, ahi dun - que cie - co, mi fa - ran
cie - co, ahi dun - que cie - co, mi fa - ran
cie - co, ahi dun - que cie - co mi fa - ran, mi fa -
cie - co, ahi dun - que cie - co, mi fa - ran
36
ran fra po - co, l'ac - qua de - gli_oc - chi
fra po - co, l'a - qua de - gli chi miei, l'ac -
fra po - co l'ac - qua de - gli_oc - chi miei, de - gli_oc - chi
ran fra po - co l'ac - qua de - gli_oc - chi miei,
fra po - co l'ac - qua de - gli_oc - chi

40
miei, de - gli_oc-chi miei, dei vo - stri_il fo - co,
qua de-gli_oc - chi miei, dei vo-stri_il fo - co, il fo - co, l'ac -
miei, l'ac - qua de-gli_oc-chi miei, dei vo - stri_il fo - co, l'ac -
l'ac - qua de-gli_oc-chi miei, dei vo - stri_il fo - co,
miei dei vo - stri_il fo - co,
44
l'ac-qua de-gli_oc-chi miei, dei vo-stri_il fo - co, il fo - co.
– qua de-gli_oc-chi miei, dei vo - stri_il fo - co.
– qua de-gli_oc-chi miei dei vo - stri_il fo - co.
l'ac - qua de-gli_oc-chi miei dei vo - stri_il fo - co.
dei vo - stri_il fo - co.

XVI. O che serena fronte

6
E bel crin d'o ro io mi - ro_e go - do
ro - se_e bel crin d'o - ro io mi - ro_e go - do
– se_e bel crin d'o - – ro io mi - ro_e go - do
bel crin d'o - ro, e bel crin d'o - ro io mi - ro_e go - do e di pia-
ro - se_e bel crin d'o - ro io mi - ro_e go - do e di pia-
10
e di pia - cer non mo - ro, e di pia - cer non mo -
e di pia - cer non mo - ro, e di pia - cer non mo-
e di pia - cer non mo - ro, e di pia - cer non mo -
cer non mo - ro, e di pia - cer non mo-
cer non mo - ro, e di pia - cer non mo -

14
– ro. "Ahi", chi fre - na_il mio co - re, chi fre - na_il mio co -
ro. "Ahi", chi fre - na_il mio co - re,
ro. "Ahi", "ahi", chi fre - na_il mio co -
ro. "Ahi", "ahi", chi fre - na_il mio co - re,
ro. "Ahi", "ahi", chi fre - na_il mio co-
19
re, che di gio - ia non strug - ge_op-pur ar-do - re? Che di
che di gio-ia non strug - ge_op - pur ar - do - re?
re, op-pur d'ar - do - re?
che di gio - ia non strug - ge_op-pur ar-do - re?
re,

23
gio-ia non strug - ge_op-pur ar - do - re? A - mor,
Che di gio - ia non strug-ge op - pur ar - do - re? A - mor,
Che di gio - ia non strug - ge_op-pur d'ar - do - re? A - mor,
Che di gio - ia non strug - ge op - pur ar - do - re? A - mor,
che di gio - ia non strug - ge_op-pur ar - do - re? A - mor,
27
se tan - to puo - i, mi - ra - co - li del Ciel
se tan - puo - i, se tan - to puo - i, mi - ra - co - li del Ciel son que -
se tan - to puo - i, mi - ra - co - li del Ciel son
se tan - to puo - i,
se tan - to puo - i,

31
son que - sto tuo - i, son que - sti, - son que - sti tuo -
sti tuo - i,
que - sti tuo - i, mi - ra - co - li del Ciel son que - sti tou -
mi - ra - co - li del Ciel son que - sti tuo -
mi - ra - co - li del Ciel son que - sti tuo -
35
i, A - mor, se tan - to puo - i, se tan - to puo - i,
A - mor se tan - to puo - i,
i, A - mor, se tan - to puo - i,
i, A - mor, se tan - to puo - i,
i, A - mor, se tan - to puo - i,

39
mi - ra - co - li del Ciel son que - sti, son que - sti tuo - i,
mi - ra - co - li del Ciel, mi -
mi - ra - co - li del Ciel son que - sti tuo - i,
mi - ra - co - li d'A - mor son que - sti tuo - i,
mi - ra - co - li del Ciel son que - sti tuo - i,
43
mi - ra - co - li del Ciel son que - sti tuo - i, mi - ra - co - li del
ra - co - li del Ciel son que - sti tuo - i, mi - ra - co - li del Ciel,
mi - ra - co - li del Ciel son que - sti tuo - i, mi - ra - co - li del
mi - ra - co - li del
mi - ra - co - li del Ciel,

47
Ciel, mi - ra - co - li del Ciel son que - sti tuo - i.
mi - ra - co - li del Ciel son que - sti, son que - sti tuo - i.
Cie, mi - ra - co - li del Ciel son que - sti tuo - i.
Ciel, mi - ra - co - li del Ciel son que - sti, son que - sti tuo - i.
mi - ra - co - li del Ciel son qu - sti tuo - i.

XVII. Felice

Canto
Canto secondo
Alto
Tenore
Basso
Elice
Elice
Elice
Elice_chi vi
Elice chi vi mi
Ma più fe - li - ce chi per
Fe - li - ce chi vi mi - ra, ma più fe -
Fe - li-ce chi vi mi - ra, ma più fe -
Ma più fe - li - ce chi per voi so - spi - ra, fe - li - ce chi vi mi - ra,
Ma più fe - li - ce chi per voi so - spi - ra,
voi, chi per voi so - spi - ra, fe - li - ce chi vi mi - ra,
li - ce chi per voi so - spi - ra, ma più fe -
li - ce chi per vo - i so - spi - ra,

7
ma più fe - li - ce chi per voi, chi per
ma più fe - li - ce chi per voi so - spi - ra, ma più fe - li - ce chi per voi, chi per
ma più fe - li - ce chi per voi, chi per voi, chi per voi
li - ce chi per voi so - spi - ra, ma più fe - li - ce chi per
ma più fe - li - ce chi per voi so - spi - ra, ma più fe - li - ce chi per voi
11
voi, per voi so - spi - ra, fe - li - cis - si - mo
voi so - spi - ra, fe - li - cis - si - mo
so - spi - ra, fe - li - cis - si - mo po -
voi so - spi - ra, fe - li - cis - si - mo po -
so - spi - ra, fe - li - cis - si - mo

15
po - i chi so - spi - ran - do fa so - spi - rar vo - i,
po - i chi so - spi - ran - do - fa so - spi - rar vo - i,
– i chi so - spi - ran - do fa so - spi - rar vo - i,
i
po - i
19
chi so - spi - ran - do fa so - spi - rar vo -
chi so - spi - ran - do fa so - spi - rar, so - spi - rar vo -
chi so - spi - ran - do fa so - spi - rar so - spi - rar vo -
chi so - spi - ran - do fa so - spi - rar, so - spi - rar vo -
chi so - spi - ran - do fa so - spi - rar vo -

23
i. Ben eb-be_a-mi - ca stel-la chi per don - na sì bel - la
i. Ben eb-be_a-mi-ca ste - la chi per don - na sì bel - la
i. Ben eb-be_a-mi - ca stel-la chi per don - na sì bel - la
i. Può
i. Può
27
può far con - ten-to_in un, può far con - ten-to_in un l'oc - chio_e_il de-
può far con - ten-to_in un, può far, può far con-ten-to_in un l'oc -
può far con-ten-to_in un l'oc - chio_e_il de-si -
far con-ten-to_in un, può far, può far con - ten-to_in un l'oc - chio_e_il de-
far con-ten-to_in un, può - far con-ten-to_in un l'oc - chio_e_il de-

30
si - o, e si - cu - ro può dir, può dir, può dir, e si-
chio_e_il de - si - o, e si - cu - ro può dir, può dir, e si - cu - ro può dir, può dir, può dir,
– o, e si - cu - ro può dir, e si - cu-ro, e si - cu - ro può dir, può dir,
si - o, e si-cu - ro può dir, e si - cu - ro può
si - o, e si - cu - ro può dir, e si - cu -
34
cu - ro può dir, può dir "Quel co - re_è mi - o". Ben eb-be_a-
può dir, - e si - cu - ro può dir "Quel co - re, quel co - re_è mi - o".
e si - cu - ro può dir, può dir "Quel co - re_è mi - o". Ben eb-be_a-
dir, può dir "Quel co - re", "Quel co - re_è mi - o". Ben eb-be_a-mi -
ro può dir "Quel co - re_è mi - o". Ben eb - be

38
mi-ca stel - la chi per don-na sì bel-la può far con-ten-to_in
Chi per don - na sì bel - la può far con-ten-to_in
mi - ca ste-la chi per don - na sì bel-la può far con-ten-to_in un, può far
ca stel-la chi per don - na sì bel - la può
ami - ca stel-la, può far con-ten-to_in un, può
42
un, può far con - ten-to_in un l'oc - chio, l'oc-chio_e_il de-si-
un, può far, può far con-ten-to_in un l'oc - chio_e_il de - si-
con-ten-to_in un, può far, può far con-ten-to_in un l'oc - chio_e_il de-si-
far con-ten-to_in un, può far con - ten-to_in un l'oc - chio_e_il de-si-
far, può far con - ten-to_in un l'oc - chio_e_il de - si -

45
o, e si - cu - ro può dir, può dir, può dir, e si - cu -
o, e si - cu - ro può di, può dir, e si - cu - ro può dir, può dir, può dir
o, e si - cu - ro può dir, e si - cu-ro, e si - cu - ro può dir, e si - cu -
o, e si - cu - ro può dir, e si - cu - ro può
o, e si - cu - ro può dir, e si - cu - ro può dir
49
ro può dir "Quel co - re, quel co-re_è mi - o, quel co - re_è mi - o.
"Quel cor - re_è mi - o, quel co - re_è mi - o".
– ro può dir "Quel co-re_è mi-o", e si - cu - ro può dir "Quel co - re_è mi - o".
dir, "Quel co - re_é mi - o".
"Quel cor è mi - o".

XVIII. Non veggio il mio bel sole

7
Sol non veg - gio,
bel Sol non veg - gio, l'a-ma - to_e ca-ro mio, l'a-ma -
Sol non veg - gio, l'a - ma-to_e ca-ro mio bel Sol, l'a-
l'a-ma-to_e ca - ro mio bel Sol,
l'a-ma-to_e ca - ro mio bel Sol, l'a - ma -
11
l'a - ma-to_e ca-ro mio bel Sol non veg - gio.
- to_e ca - ro mio bel Sol non veg - gio. Cru - da mia
ma-to_e ca - ro mio bel Sol non veg - gio. Cru - da mia
l'a - ma - to_e ca - ro mio bel Sol non veg - gio.
- to_e ca - ro mio bel Sol non veg - gio.

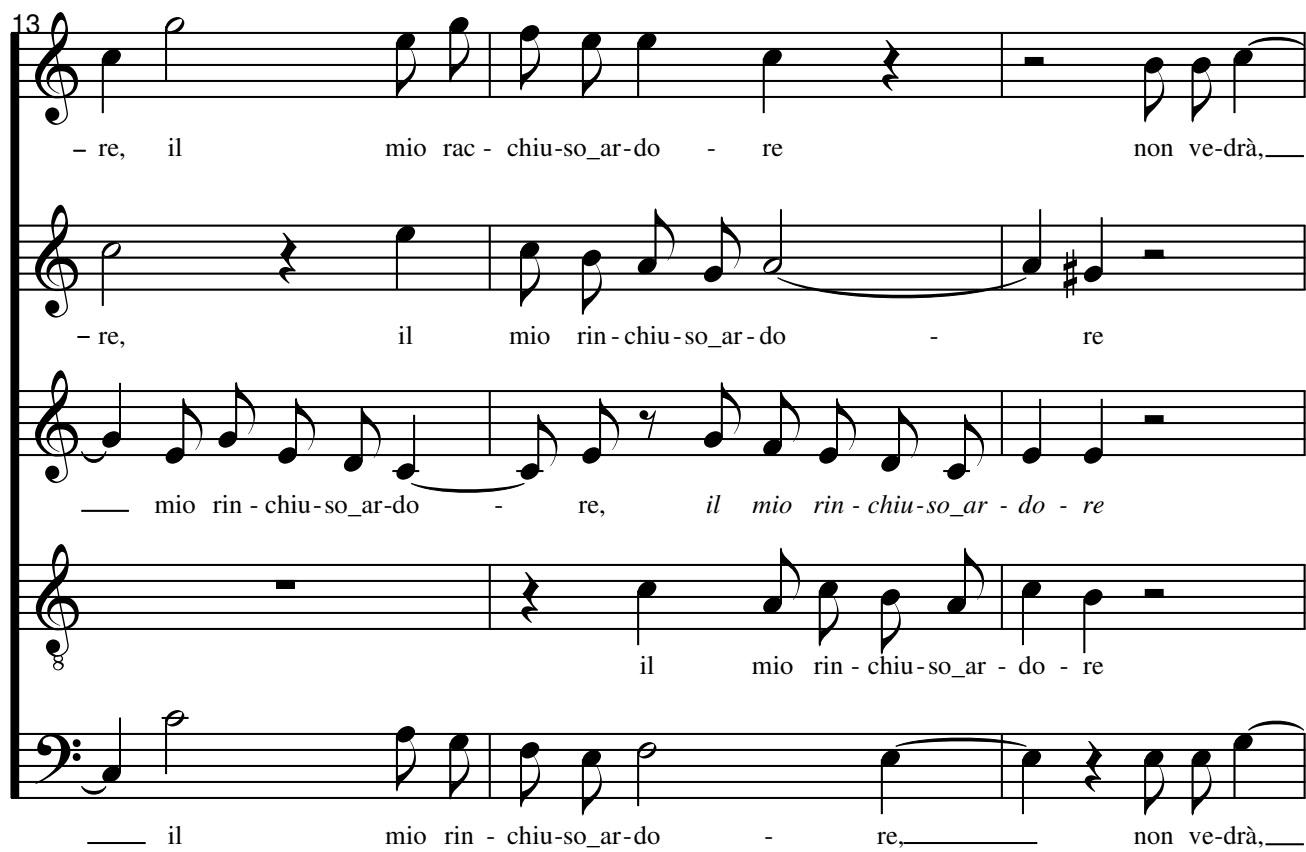
14
Cru - da mia stel-la,_or che mi può, or che mi può far peg-gio,
stel-la,_or che mi può, cru-da mia stel-la,_or che mi può far peg -
stel-la,_or che mi può, cru - da mia stel - la,_or che mi può far peg -
Cru - da mia stel - la, cru-da mia stel - la_or che mi può far peg -
Cru - da mia stel - la,
17
cru - da mia stel - la, or che mi può far peg -
–gio, or che mi può far peg -
–gio, cru - da mia stel - la, or che mi può far peg -
–gio, cru - da mia stel - la, or che mi può far peg -
cru - da mia ste - la, or che mi può far peg -

20
– giose_alsuobel rag - gio io vi - vo? io vi - vo?
– gio se_alsuobel rag - gio io vi - vo? se_al suobelrag - gio
– gio se_alsuobel rag - gio io vi - vo? se_al suo bel
– gio se_alsuo bel rag -
– gio se_al suobel rag - gio
24
se_al suo bel rag - gio io vi - vo? Co - me las - so_or vi - vrò, las-so_or vi -
io vi - vo? Co - me las - so_or vi - vrò,
rag - gio io vi - vo? Co - me las - so_or vi -
– gio io vi - vo? Co - me las - so_or vi -
io vi - vo? Co - me las - so_or vi-vrò,

28
- vrò, s'io ne son pri - vo? Mor - rei,
s'io ne son pri - vo? Mor - rei, ma cru -
- vrò, s'io ne son pri - vo? Mor - rei,
- vrò, s'io ne son pri - vo? Mor - rei, ma cru - do_A -
s'io ne son pri - vo? Mor - rei, ma cru -
33
ma cru-do_A - mo - re, per dop-pio stra-zio, tien in vi - ta_un
- do_A-mo - re,
ma cru - do_A - mo - re, per dop-pio stra - zio, tien in vi - ta_un co -
mo - re, ma cru-do_A - mo re, per dop-pio stra - zio, tien in vi-ta_un
- do_A-mo - re, per dop-pio stra - zio, tien in vi-ta_un

37
co - re, per dop - pio stra - zio, tien in vi - ta_un co - re, per
per dop - pio stra - zio, tien in vi - ta_un co - re,
- re, per dop - pio stra - zio, - tien in vi - ta_un co - re, per
co - re, per dop - pio
co - re, per
41
dop - pio stra - zio, tien in vi - ta_un co - re, tien in vi - ta_un co - re.
per dop - pio stra - zio, tien in vi - ta_un co - re.
dop - pio stra-zio, tien in vi - ta, in vi - ta_un co - re.
stra - zio tien in vi - ta tien in vi - ta_un co - re.
dop - pio stra - zio tien in vi - ta_un co - re.

XIX. Temer donna non dei

6
gl'in-cen-di mie - i. Il mio rac-chiu-so_ar-do-re
mie - i. Il mio rin-chiu-so_ar-do - re
- cen - di - mie - i. Il mio rin-chiu-so_ar-do - re
mie - i. Il mio rin-chiu-so_an-da - re
cen - di mie - i.
10
non ve - drà, non sa - prà non ch'al-tri_A-mo -
non ve-drà, non sa - prà, non sa - prà non ch'al-tri_A-mo -
non ve-drà, non sa-prà, il
non ve - drà, non sa - prà
non ve-drà, non sa - prà non ch'al-tri_A-mo - re

13
– re, il mio rac - chiu-so_ar-do - re non ve-drà,
– re, il mio rin - chiu-so_ar-do - re
mio rin - chiu-so_ar-do - re, il mio rin - chiu-so_ar - do - re
il mio rin - chiu-so_ar - do - re
il mio rin - chiu-so_ar-do - re, non ve-drà,
16
non sa - prà, non sa - prà non ch'al-tri_A-mo - re, non
non ve - drà, non sa - prà non ch'al-tri_A - mo - re,
non ve - drà, non sa - prà non ch'al-tri_A-mo -
non ve - drà, non sa - prà
non sa - prà non ch'al-tri_A-mo - re, non

19
ch'al-tri_A - mo - re, ar -
non ch'al-tri_A - mo - re,
- re, non ch'al-tri_A - mo - re, ar - do_e sem - pre_ar-de - rò
non ch'al-tri_A - mo - re, ar - do_e sem - pre_ar-de-rò,
ch'al-tri_a - mo - re, ar - do_e sem - pre_ar-de - rò, ar -
22
- do_e sem-re_ar-de-rò ar - de - rò ta - ci - to_a-man - te,
ar - do_e sem pre_ar-de - rò - ta - ci - to_a-man - te,
ta - ci - to_a-man - te, se
ar - do_e sem - pre_ar-de - rò ta - ci - to_a-man - te,
- do_e sem - pre_ar-de - rò ta - ci - to_a-man - te,

26

se pur tra fiam-me tan - te

se pur tra fiam-me tan - te, tra fiam-me tan-te

pur tra fiam-me tan - te, *se pur tra fiam-me tan - te*

se pur tra fiam-me tan - te

se pur tra fiam-me tan-te

39

tua non ma- ni -fe - sta, non ma - ni - fe-sta_il co - re, l'i - ma - gin

ma-ni-fe - sta, non ma - ni - fe - sat_il co re, il co - re,

tua non ma - ni - fe - sta, non ma - ni - fe - sta_il co - re,

l'i-ma-gin tua non me - ni - fe - sta_il co -

42

tua non ma - ni - fe - sta, non ma - ni - fe - sta_il co - re.

l'i - ma - gin tua non ma-ni-fe - sta_il co - re, il co - re.

l'i - ma - gin tua non ma - ni - fe - sta_il co - re.

re, l'i - ma - gin - tua non ma-ni - fe - sta_il co - re.

l'i - ma - gin tua non ma-ni-fe - sta_il co - re.

5 Apparato critico

I. O chiome erranti

8 A Si aggiunge una pausa di minima.

17/6 Q Si sostituisce la semiminima della fonte con una croma.

III. Ardo per te mio bene

25 T Si sostituisce la pausa di semibreve della fonte con una di minima.

46/4 C Si sostituisce la croma della fonte con una semiminima.

IV. La bella man vi stringo

11/6 T Si sostituisce la semiminima della fonte con una croma.

54 Q Si inserisce una pausa di semiminima e una di minima.

V. Negatemi pur cruda

17/3 A Si aggiunge una croma (sol).

VI. O come è gran martire

42/1 A Si aggiunge il punto di valore.

47/1 T Si suggerisce il b per evitare la falsa relazione con il Quinto.

XIII. Io mi sento morir

45 Q Si sostituisce la pausa di semiminima della fonte con quella di croma.

46/2, 64/1 Q Si aggiunge il punto di valore.

XVII. Felice chi vi mira

Nell'originale mancano evidentemente alcune pause: dividendo i libri parte in misure, ne risultano 54 in tutte le voci tranne che nel Canto (52) e nel Tenore (51). Le lacune causano sovrapposizioni armonicamente non plausibili che si è provato a sanare. Le integrazioni sono segnalate dalla parentesi tonda.

13 B Si sostituisce con una pausa di semiminima la pausa di croma della fonte.

40/2 Q Si sostituisce con una semiminima la croma della fonte.

XIX. Temer donna non dei

23/1 B Si aggiunge il punto di valore.

Bibliografia

GIOVANNI MARIA LANFRANCO DA TERENZIO, *Scintille di musica*, Lodovico Britannico, Brescia 1533 (ristampa anastatica, Forni, 2009).

PIETRO ARON, *Compendiolo di molti dubbi segreti et sentenze intorno al canto*, Antonio da Castelliono, Milano, [circa 1545] (ristampa anastatica Forni, Bologna 1970).

VINCENZO LUSITANO, *Introduttione facilissima et novissima di canto fermo, figurato,contraponto semplice et in concerto*, Francesco Rampazetto, Venezia 1561, (ristampa anastatica, a c. di Giuliana Gialdroni, LIM, Pisa 1989.

GIOSEFFO ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, Francesco Senese, Venezia 1561 (ristampa anastatica Forni, Bologna 1999).

BATTISTA GUARINI, *Rime*, Gio. Battista Ciotti, Venezia 1598.

GIOVAN BATTISTA MARINO, *Rime*, parte seconda, Madriali & Canzoni, Gio. Batt. Ciotti, Venezia 1602.

ANTONIO ONGARO, *Rime*, Gio. Bat. Ciotti, Venezia 1604.

JOACHIM BURMEISTER, *Musica poetica (1606) augmentée des plus excellentes remarques tirées de HYPOMNEMATUM MUSICAE POETICAE (1599) et de MUSICA AUTOSCHÉDIASTIKÈ (1601)*, Introduction, traduction, notes et lexique par Agathe Sueur et Pascal Dubreuil, Mardaga, Wavre 2007.

BATTISTA GUARINI, *Rime*, s. e., s, l., 1639.

GIOVAN BATTISTA MARINO, *La lira*, Tomasini, Venezia 1647.

BATTISTA GUARINI, *Rime*, s. e., s, l., 1649.

ANTIMO LIBERATI, *Lettera scritta dal signor Antimo Liberati in risposta ad una del signor Ovidio Persapegi* […], Mascardi, Roma 1685.

GIUSEPPE PAOLUCCI, *Arte pratica del contrappunto*, Antonio De Castro, Venezia 1765.

CHARLES BURNEY, *A general history of music from the Earliest Ages to the Present Period,* G. T. Fuolis & Co., Londra 1789.

ERNEST LUDWIG GERBER, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkunstler,* Lipsia 1790-92/R, ristampa anastatica Graz 1977.

FRANCOIS-JOSEPH FETIS, *Biographie universelle des musiciens*, Librairie de Firmin-Didot Et C[ie], Paris 1883-1889, 8 voll.

ROBERT EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon*, vol. I, Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, Lipsia 1900, Graz 1900-1904, 10 voll.

ALBERTO CAMETTI, *La scuola dei "pueri cantus" di S. Luigi dei Francesi in Roma ed i suoi principali allievi*, «Rivista Musicale Italiana», XXII (1915), pp. 30-39.

GIOVANNI TEBALDINI, *L'Archivio musicale della cappella lauretana, catalogo storico-critico illustrato*, Santa Casa, Loreto 1921.

RAFFAELE CASIMIRI, «*Disciplina musicae*» *e* «*Maestri di cappella*» *dopo il Concilio di Trento nei maggiori istituti ecclesiastici di Roma,* «Note d'archivio» XII (1935), p. 112-113; XIX (1942), pp. 79-81.

ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton University Press, Princeton 1949, 3 voll.

OTTAVIO BESOMI, *Ricerche intorno alla «Lira» di G. B. Marino*, Antenore, Padova1969.

THOMAS D. CULLEY, *Jesuits and Music: I. A Study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Europe*, Jesuits historical institute, Roma 1970.

Dizionario biografico degli taliani, voce 'Borghese', vol. 12, Treccani, Roma1970, pp. 580-624.

Répertoire International des Sources Musicales (RISM), a c. di François Lesure, München-Duisburg, 1971-1999, serie A/I, 14 voll.

JEROME ROCHE, *The Madrigal,* Hutchinson & Co. LTD, London 1972.

GINO STEFANI, *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Bompiani, Milano 1974.

MARCELLO PAGNINI, *Lingua e musica*, Il Mulino, Bologna 1974.

EMIL VOGEL – ALFRED EINSTEIN – FRANCOIS LESURE – CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Staderini, Pomezia 1977, 3 voll.

FRANCESCA MACCIACCHERA e FABIO PORCELLI, *Antonio Cifra da Bassiano*, tipolitografia Angeletti, Sezze 1977.

MARGARET ANN RORKE, *The spiritual madrigals of Paolo Quagliati and Antonio Cifra*, Michigan University, 1980.

ANTONIO CIFRA, *Ricercari e Canzoni francesi (1619)*, a cura di F. Luisi e G. Rostirolla, Arno Volk, Köln 1981.

ALESSANDRO MARTINI, Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento, *Lettere italiane*, 33, 1981, pp. 529 - 48

MANFRED F. BUKOFZER, *La musica barocca,* trad. di O. P. Bertini (edizione originale *Music in the Baroque Era*, W. W. Norton & Company, New York 1974), Rusconi, Milano 1982.

Cantori, maestri, organisti della cappella di Loreto nei sec. XVIII-XIX: note d'archivio, a cura di Floriano Grimaldi, Loreto Camerino 1982.

SERGIO DURANTE, voce «Cifra, Antonio» in *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, vol. II, UTET, Torino 1985, p. 243.

PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, EDT/Musica, Torino 1985.

CLAUDIO GALLICO *L'età dell'Umanesimo e Rinascimento* «Storia della musica» a c. della SidM, vol. 3 EDT, Torino 1986.

GIOVANNI ACCIAI, *Musica prattica. La scrittura musicale cinquecentesca e la sua trascrizione in notazione moderna*, «La cartellina, rivista bimestrale di didattica e musica corale», XLIX (1987), pp. 27-34.

LORENZO BIANCONI, *Il seicento*, «Storia della musica» a c. della SidM, vol. 4, EDT, Torino 1987.

AMALIA COLLISANI, *Musica e simboli*, Sellerio, Palermo 1988.

IAIN FENLON and JAMES HAAR, *The Italian madrigal in the early sixteenth century: sources and interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.

Il madrigale tra cinque e seicento, a c. di Paolo Fabbri, Il Mulino, Bologna 1988.

GIOVANNI ACCIAI, *Punto contra punto. Teoria e pratica del contrappunto nella polifonia vocale cinquecentesca*, «La cartellina, rivista bimestrale di didattica e musica corale», LV (1988), pp. 33-40; LVI (1988), pp. 30-41; LX (1989), pp. 29-46; LXII (1989), pp. 23-38.

HELLMUT FEDERHORFER, *Antonio Cifra (1584-1629) und die Hofkapelle von Erzherzog Karl Joseph (1590-1624) in Neisse/Schlesien*, «Die Musikforschung», XLIII (1990), pp. 352-356.

ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993.

Il madrigale oltre il madrigale. Dal Barocco al Novecento: destino di una forma e problemi di analisi. Atti del Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII, Lenno – Como, 28-30 giugno 1991, a

c. di Alberto Colzani – Andrea Luppi – Maurizio Padoan. A.M.I.S., Como, 1994.

GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI, *Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana*, «Acta musicologica», LXVI/1 1994, pp.1-21

ALESSANDRO MARTINI, *Marino e il Madrigale intorno al 1602*, in *The sense of Marino: Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque* a c. di Francesco Guardiani, vol. 5, Legas, New York – Ottawa - Toronto 1994, pp. 361-93.

I musici di Roma e il Madrigale. Dolci affetti (1582) e Le gioie (1589), a c. di Nino Pirrotta e Giuliana Gialdroni, LIM, Lucca 1994.

L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario, Atti del convegno internazionale di Cremona (4-8 ottobre 1992), a c. di Renato Borghi e Pietro Zappalà, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1995.

La critica del testo musicale. Metodi e problemi della filologia Musicale a c. di Maria Caraci Vela, LIM, Lucca 1995.

PAOLO QUAGLIATI, *Il primo libro de' madrigali a quattro voci*, a c. di Judith Cohen, A-R Editions, Madison, Wis. 1996.

Guarini, la musica, i musicisti, a c. di A. Pompilio, LIM, Lucca 1997.

LUCA MARENZIO, *Il nono libro de Madrigali a cinque voci (1599)*, a c. di Paolo Fabbri, Suvini-Zerboni, Milano 2000.

GUNTHER MORCHE, voce «Cifra Antonio» in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 4, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bärenreiter Metzler, Kassel Stuttgart 2000, pp. 1103-1109

DOM DANIEL SAULNIER, *I modi gregoriani*, Solesmes 2000.

CONCETTA ASSENZA e ANGELO POMPILIO, *Tasso, Guarini, Marino e il madrigale in musica*, in *Musica, storia, cultura ed educazione*, a cura di C. Assenza, B. Passannanti, Franco Angeli, 2001, pp.109-124.

JEROME ROCHE, voce «Cifra Antonio» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a c. di

Stanley Sadie, (Second edition), vol. 5, Macmillan, London 2001, 2002, pp. 842-844.

CESARE BORGO, *Primo libro di canzonette a tre voci*, GIUSEPPE CAIMO, *Secondo libro di canzonette a quattro voci*, a c. di Laura Mauri Vigevani, Rugginenti, Milano 2003.

CECILIA LUZZI, *Poesia e musica nei madrigali a cinque voci di Filippo Di Monte (1580 – 1595)*, Olschki, Firenze 2003.

BRENNO BOCCADORO, *Éléments de grammaire mélancolique*, «Acta Musicologica», LXXVI/1 2004, pp. 25 – 65.

MARIA CARACI VELA, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. I, LIM, Lucca 2005.

STEFANO LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia*, Carocci, Roma 2007.

FERRUCCIO CIVRA, *Retorica e musica nel periodo della Riforma*, Utet, Torino 1991 (ristampa anastatica LIM, Lucca 2009)

ANTONIO CIFRA, *Il primo libro de madrigali a cinque voci* (1605), introduzione, edizione critica e analisi a c. di Donatella Gnani, Armelin Musica, Padova 2010.

SUSAN LEWIS HAMMOND, *The madrigal: a research and information guide*, Routledge, New York 2011.

Abbreviazioni

C	Canto
Q	Quinto
A	Alto
T	Tenore
B	Basso
a c.	a cura
batt.	battuta
cap.	capitolo
ecc.	eccetera
es.	esempio
ID.	opera citata nella nota precedente
n.	numero
op.	opera
op. cit.	opera citata
pag.	pagina
pagg.	pagine
tab.	tabella
tot.	totale
vd.	vedi
vol.	volume
voll.	volumi
v.	verso
vv.	voci

Sigle delle biblioteche

D-brd Rp: Bischöfliche Zentralbibliothek, Die Proskesche Musikabteilung di Regensburg.

F Pn (Pthibault): Bibliothèque Nationale de France di Parigi, (prov. Thibault).

GB Lbm: The British Library di Londra.

GB Ob: Bodleian Library di Oxford.

I An: Bilioteca Comunale *Luciano Benincasa* di Ancona.

I Bc: Museo Internazionale e Biblioteca della musica di Bologna.

I Nc: Biblioteca del Conservatorio di Musica *S. Pietro a Majella* di Napoli.

US Cn: The Newberry Library di Chicago.

INDICE

INDICE DELLE TABELLE

Tabella riassuntiva delle estensioni

Tabella riassuntiva delle cadenze